عالم المعرفة
24

الإبداع في الفن والعلم

تأليف
د. حسن أحمد عيسى

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

24

الإبداع في الفن والعلم

تأليف

د. حسن أحمد عيسى



ديسمبر 1979

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

مقدمة 5

الفصل الأول:
عملية الإبداع 15

الفصل الثاني:
دوافع الإبداع وشخصية المبدعين 53

الفصل الثالث:
الخصائص العقلية للإبداع 83

الفصل الرابع:
الإبداع في الشعر 111

الفصل الخامس:
الإبداع في النثر 143

الفصل السادس:
الفن التشكيلي والإبداع 173

الفصل السابع:
الإبداع في العلم 201

الفصل الثامن:
الخصائص النفسية للمبدعين في مجال العمارة 227

الفصل التاسع:
سمات شخصية المبدعين 241

المؤلف في سطور 279

مقدمه



«الله ! هذا بديع !»

عبارة نطلقها دوما على الشيء الذي نستحسنه ونعجب به.

«وهذه بدعة»

عبارة نستنكر بها الأمر أو الحدث الذي يفاجئنا ونستهجنه.

ونظهر بهاتين العبارتين تقبلنا أو رفضنا للأشياء والأمور المبدعة أو المبتدعة في حياتنا: فإذا وافقت هوانا لأنها ترضي ذوقا، أو تحمل قيمة أو تحل مشكلة معينة، وصفناها بهذه الصيغة التي تدل على الثبوت والاستمرارية والأصالة فقلنا «بديع» بالفتحة، وان كانت على غير ما نحب ونهوى وصفنا الفعلة بالكسرة وقلنا «بدعة».

وانعكست نظرتنا هذه للفعل على الإنسان الذي يأتي به فوصفناه بإجلال وإعجاب إذا أتى بما نحب، وأطلقنا عليه اسمه الذي يستحقه «المبدع». بينما يكون وصفنا لمن أتى عملا لا نرتضيه أو لا نوافق عليه مليئا بالسخرية حين نطلق عليه «المبتدع»، وكأننا من حيث نشعر أو لا نشعر نصغر من شأنه ونقلل من قدره.

أما إذا كان الرضاء تاما عن العمل وعمن أتى

به قلنا هذا «عبقري» وإذا ذهبنا إلى لسان العرب وجدنا فيه أن البديع والبدع هو الشيء الذي يكون أولا، ويقال عن مبدع الشيء أنه مبدعه بدعا، وابتدعه أي أنشأه وبدأه، والغريب أن البدعة ليست شيئا مستهجنا في كل الأحوال، إذ نجد ابن منظور ينقل عن ابن الأثير نظرته إلى البدعة في الدين فيقول: بأن هناك بدعة هدى هي التي تتفق مع ما جاء في الكتاب والسنة وبدعة ضلال هي ما خالف ذلك، وهي التي ينبغي استنكارها وذمها.

وأبدع الشيء أي اخترعه على غير مثال.

وربما كانت كلمة «الله» التي نقولها تكبيرا لعظمة الإبداع إحالة إلى المبدع الأول سبحانه وتعالى.

كذلك فان كلمة بديع تعني الجديد من الأشياء، فالبديع من الحبال مثلا هو الذي ابتدئ فتلة ولم يكن حبلا من قبل فنكث ثم غزل وأعيد فتله. كما أن من معاني البديع أنه المثال والنهاية في كل شيء، فيقولون رجل بدع وامرأة بدعة إذا كان غاية في كل شيء.

أما وصف «عبقري» فهو مشتق من عبقر وهو واد به قرية تسكنها الجن في الجزيرة العربية فيما زعموا. وكان العرب كلما رأوا شيئا فائقا غريبا مما يصعب عمله ويدق، أو شيئا عظيما في ذاته، نسبوه إلى هذه القرية فقالوا عبقري.. ثم اتسعوا في هذا الاستعمال فنسب كل شيء جيد إلى عبقر.. حتى سمي به السيد الكبير عظيم المكانة، فيقال عبقري القوم أي سيدهم. وقيل أيضا أن العبقري هو الذي ليس فوقه شيء، كما استعمل لفظ العبقري بمعنى الشديد.

ولسنا بصدد دراسة لغوية أو أدبية للإبداع لنسترسل مع اللسان أو سواه من معاجم اللغة ودواوينها، من أجل ذلك فإننا نترك عالم المعاجم لنبحث عن معنى أوسع وأرحب للإبداع وللبديع في أمور الدنيا وفي مجالات الفكر والفن، وسنجد أن مثل هذا البحث ليس «بدعا»، فقد سبقنا إليه الكثيرون، وشغل اهتمام العديد من الدارسين والمؤلفين منذ عهد بعيد وقد فرضت هذه الحقيقة نفسها على بحثنا هذا لبيان موضع الحلقة من السلسلة، فبدأنا بمحاولة تتبع مفهوم الإبداع على مر العصور، وهو ما تعرضنا له في الفصل الأول من هذا الكتاب، حيث حاولنا أن نجيب على العديد من التساؤلات، مثل: كيف ينظر الناس إلى عملية الإبداع في الفن

وفي العلم ؟ أهو عملية سحرية غامضة تميز عددا محدودا من البشر الملهمين أو العباقرة ؟ أم هو موجود عند كل البشر بقدر يتفاوت من فرد إلى آخر، كما يرى أصحاب المفهوم الحديث للإبداع ؟ يتيسر لنا دراسة هذه العملية الغامضة التي ثار جدل كثير حولها، وحول مراحلها ؟ أو نترك هذا ونركز دراستنا على الإنتاج الإبداعي نفسه باعتبار شيئا ملموسا يمكن الإنفاق عليه ؟.

أما في الفصل الثاني فقد حاولنا أن نجيب على التساؤلات التي تدور حول دوافع الإبداع التي تحفز المبدعين وتحركهم إلى الإنتاج الإبداعي، والنظريات التي وضعت لتفسير حقيقة هذه الدوافع وطبيعتها. فيا ترى أيكمن الدافع للإبداع في الانفعال الخلاق Creative emotion، كما يقول برجسون ؟ أم في إعلاء الرغبات الجنسية المكبوتة كما يقول فرويد ومن نحا نحوه من تلامذته وأتباعه مثل أرنست جونز وأدمون برجلر ولورنس كيوبي ؟ أم أن هذا الدافع يكمن في تعويض الشعور بالنقص أو في اللاشعور الجمعي كما يرى جماعة المتمردين على فرويد مثل الفرد أدلر وكارل يونج ؟ أم أن الدافع الأساسي للإبداع لا يكمن في كل هذه التفسيرات، وإنما يكمن في تحقيق الذات كما يرى مازلو وروجرز ؟.

وفي الفصل الثالث حاولنا أن نجيب على ما يثار من تساؤلات عن طبيعة الخصائص العقلية للإبداع والعوامل المكونة له، وكيف تطورت على يد الدارسين الذين حاولوا الكشف عن هذه العوامل، وكيف انتهت هذه البحوث على يد جيلفورد ومعاونيه إلى تحديد العوامل الرئيسية الثلاثة المتمثلة في الطلاقة والأصالة والمرونة والعوامل المساعدة لها مثل الإحساس بالمشكلات والتقييم.. الخ وما هي طبيعة كل عامل من هذه العوامل ؟ وكيف نضع الإختبارات التي تقيسه ؟ وما العلاقة بين هذه العوامل وبعضها، وما مدى إسهام كل منها في الإبداع وعلاقتها مع غيرها من العوامل العقلية والمزاجية في عملية الإبداع ؟ وما العلاقة بين الإبداع والذكاء، الذي خلط كثير من الباحثين بينه وبين الإبداع لفترة طويلة من الزمن ؟ وكيف انتهت البحوث الحديثة إلى إزالة هذا الخلط ؟ وكيف حددت طبيعة العلاقة بين هذين المفهومين باعتبارها علاقة تتميز بالتداخل بينهما ؟ بمعنى إن الذكاء يؤثر على الإبداع حينما يكون الشخص المبدع عند مستوى معين من الذكاء

يفوق ذكاء الشخص المتوسط بقليل، ولا يكون لزيادة الذكاء بعد هذا المستوى دخل في قدرة الفرد على الإبداع التي تصبح في هذه الحالة نتاجا خالصا لقدرات الإبداع نفسها ومدى تفوق الفرد فيها.

وننتقل من الإجابة على هذه التساؤلات في الفصول الثلاثة الأولى التي تمثل الأساس النظري، إلى محاولة تطبيق هذا الأساس على نماذج متنوعة للإبداع في الشعر وفي النثر وفي الفن التشكيلي وفي العلم.. الخ.

ففي الفصل الرابع نحاول أن نعرف كيفية إبداع الشاعر للقصيدة. فكيف كان الشاعر الإنجليزي الرومانتي الشهير جون كيتس يبدع قصائده ؟ وكيف تسنى للناقد الإنجليزي ريدلي أن يتتبع عملية الإبداع عنده من دراسته لمسودات هذه القصائد بعد موت الشاعر بزمن طويل ؟ وكيف تسنى لباحث مصري هو الدكتور مصطفى سويف الذي يعتبر أحد رواد دراسة الإبداع في مصر، أن يدرس عملية الإبداع عند عدد كبير من الشعراء العرب المعاصرين له في الأربعينيات من هذا القرن ؟ وما هي الأدوات التي استخدمها في هذه الدراسة بالإضافة إلى دراسة المسودات التي سبقه إليها ريدلي ؟ وكيف توصل إلى تفسير مراحل إبداع الشاعر للقصيدة وهل يبدعها بيتا بيتا، أم يبدعها ككل مرة واحدة ؟.

وكنا نود في هذا السياق أن نعرض لبعض ما ظهر حديثا من كتابات عن «التجربة الشعرية» عند عدد من الشعراء العرب المحدثين الذين كتبوا عن هذه التجربة. مثل عبد الوهاب البياتي ونزار قباني، لولا أن الدراسة النفسية لمثل هذه الكتابات الذاتية تحتاج لمجهود كبير نرجو أن يتوفر لنا في المستقبل القريب.

ومثلما تناولنا الإبداع في الشعر، تناولنا في الفصل الخامس الإبداع في النثر بأشكاله المختلفة من قصة ورواية ونقد أدبي فحاولنا أن نبين كيف كان الأديب الفرنسي بول هرفيو يبدع قصصه في مطلع هذا القرن، وكيف كان أسلوبه في الكتابة والإبداع، كما بين لنا العالم النفسي الفرنسي الشهر «الفردبينيه» الذي تناوله، بالدراسة ؟ وكيف توصل بينيه إلى وجود طرازين للأدباء، ينتمي أديبه المختار إلى أحدهما وهو الطراز الإرادي ؛ وما هي خصائص الطراز الآخر من الأدباء في عملية الإبداع، وهل إبداع الرواية يختلف عن إبداع القصة ؛ وما هي خصائص عملية الإبداع في الرواية، كما

بينها لنا باحث مصري شاب هو الدكتور مصري حنوره، من خلال دراسته لعدد كبير من الروائيين المصريين المشهورين، ومهن هم اقل شهرة ؟وهل تختلف هاتان المجموعتان من الأدباء في طريقة الإبداع ومراحله.

ثم هل يختلف الإبداع في الكتابة النقدية عن الإبداع في الكتابات الإنشائية ؟ أم لا يوجد إبداع في هذا النوع من الكتابات كما يرى البعض من أن الناقد ليس إلا أديبا فاشلا ؟ سنجد الإجابة على هذا السؤال حين نعرض لكتاب نقدي عظيم أقام فيه صاحبه المفكر والمحقق الإسلامي الكبير الأستاذ محمود محمد شاكر صورة المتنبي على أساس جديد أزال المتناقضات التي كانت تشوه صورة هذا الشاعر الفحل في نظر البعض، وبين لنا الصراعات النفسية الهائلة التي كان يعيش فيها هذا الشاعر العظيم، ورسمت ظلا قاتما على بعض شعره الذي يعبر فيه عن إحساسه بالمرارة الشديدة مما يلاقيه في الدنيا من حد وما يشعر به في نفسه من شرف النسب وسمو المكانة.

وفي الفصل السادس ننتقل من الإبداع في فنون القول من شعر ونثر إلى الإبداع في مجال الفنون التشكيلية، لنجيب على السؤال الخالد: كيف يبدع الفنان المصور اللوحة التي يرسمها ؟ وهل يرسمها جزءا جزءا أو يكون لديه تصور كلي كامل لها منذ البداية ؟ وكيف تسير عملية الإبداع في هذه الحالة ؟ وما دور الصور الذهنية البصرية التي تدور في ذهن المصور أثناء الرسم؟ هل يدخلها فيه ويدمجها به، أو يستبعدها ولا يكون لها تأثير على رسمه؟.

كل هذه التساؤلات نجيب عليها من خلال عرضنا لدراسة قام بها رودولف أرنهيم عن لوحة مشهورة لأكبر رسامي العصر الحديث بيكاسو التي سجل فيها احتجاجه على الحرب الأهلية الإسبانية، وما اتصفت به من هول روع الآمنين في المدن والقرى الصغيرة، ونعني بذلك لوحة «الجورنيكا» التي رسمها بيكاسو بناء على طلب حكومة الجمهورية الإسبانية الشرعية إبان الحرب الأهلية لكي تعرض على جدار كامل في المعرض الذي أقامته هذه الحكومة في باريس سنة 1937. ويحاول الدارسون أن يجيبوا على التساؤلات الكثيرة السابقة، وغيرها من التساؤلات التي تدور حول الدوافع التي دفعت هذا الفنان العالمي-الإسباني الأصل-إلى رسم هذه

اللوحة. وكما تطور تفكيره فيها. كل ذلك من خلال دراسة للإسكتشات والصور الكثيرة التي سبقت اللوحة أو واكبتها أو أتت بعدها.

وننتقل في الفصل السابع من دائرة الفنون جميعها إلى مجال الإبداع في العلم لكي نعرف: كيف يبدع العالم نظريته العلمية ؟ وكيف يحتفظ بالخط العام لتفكيره حول المشكلة العلمية التي تواجهه، دون أن يجرفه تيار المشكلات الفرعية بعيدا عنها ؟ خصوصا إذا طال تفكيره فيها إلى سنوات كما حدث مع عالم الطبيعة الفذ أينشتين الذي ظل يفكر في نظريته عن النسبية سبع سنوات طوال. والدراسة التي نعرضها في هذا المجال هي عن اينشتين نفسه، وعن كيفية إبداعه لهذه النظرية التي غيرت وجه علم الطبيعة الحديث، وكان لها من التطبيقات ما غير وجه عالمنا المعاصر كله. ولم يكن من السهل على أي شخص إن يجري هذه الدراسة خاصة وإنها أجريت على أينشتين ذاته.. وليس على كتاباته أو نتيجة إبداعه، كما رأينا في كثير من الدراسات السابقة.

ولكن إذا علمنا أن من أجرى هذه الدراسة هو فرتهيمر عالم النفس الألماني الشهير الذي يعتبر أحد الأقطاب الثلاثة أصحاب نظرية الجشطلت التي أحدثت ثورة في علم النفس في زمانها، إذا علمنا ذلك اتضح لنا لماذا رضي أينشتين أن يمضي الساعات الطوال جالسا أمام فرتهيمر مخضعا نفسه للدراسة ومستعدا للإجابة على الأسئلة التي يوجهها إليه مواطنه ومعاصره الذي يدانيه في الشهرة.

وكانت أسئلة فرتهيمر تدور حول: كيف أتت أفكار النظرية إلى ذهن اينشتين بعد المعاناة الطويلة ؟ وهل أتت مرة واحدة (كما يؤمن أصحاب نظرية الجشطلت) على شكل استبصار فجائي بالحل ؟ أو أتت تدريجيا ؟ وما المراحل التي مرت بها إذا كان الأمر كذلك ؟.

والآن وقد فرغنا من تقديم نماذج عن الإبداع في الفن وفي العلم على السواء، ترى هل يقوم الإبداع في كل منهما على أسس ومبادئ وعمليات عقلية خاصة به وحده ؟ أم أن هناك أسسا وعمليات عملية رئيسية مشتركة يقوم عليها الإبداع في المجالين معا ؟ وهل هناك صفات وخصائص تميز شخصية المبدعين في الفن ؟ وأخرى تميز شخصية المبدعين في العلم ؟ أم أن هناك كذلك صفات مشتركة تميز شخصية المبدع في كل المجالات ؟.

لكي نجيب على هذه التساؤلات عرضنا في الفصل الثامن لدراسة عن شخصية المبدعين في مجال يجمع بين العلم والفن على السواء، ونعني بذلك مجال العمارة. والدراسة التي نعرضها في هذا الصدد دراسة ممتازة بحق قام بها أحد كبار علماء النفس الأمريكيين هو دونالد ماكينون الذي كان مدير مركز بحوث الشخصية في جامعة كاليفورنيا ببركلي. ويتميز هذا العالم بموقفه الفريد بين علماء النفس الذين درسوا الإبداع، إذ أنه لا يؤمن بدراسة الإبداع الكامن عند الأفراد والذي يمكن أن نتعرف عليه ونقيسه بواسطة الاختبارات التي عرضنا لنماذج منها في دراسات جيلفورد وغيره. بل يؤمن ماكينون بجدوى دراسة الإبداع حين يكون متمثلا في أشخاص مبدعين بالفعل ومعروف عنهم في جماعاتهم المهنية أنهم مبدعون، وفي أي مستوى من الإبداع يوضعون في مجالاتهم.

وبعد أن وفر ماكينون لدراسته هؤلاء المبدعين من المهندسين المعماريين الذين لا خلاف على امتيازهم وتفوقهم في مجالهم، أرسل لهم دعوة للحضور إلى معهد دراسة الشخصية الذي يرأسه في بركلي لكي يتناولهم بالدراسة المتعمقة التي تستخدم العديد من الأدوات وتتناول مستويات مختلفة من الأداء الذي تمثل في مجموعات متباينة في مستواها الإبداعي ثم اختيارها من بين كافة مهندسي العمارة في الولايات المتحدة الأمريكية بعناية بالغة بواسطة منهج دقيق يراعي الكثير من الاحتياطات العلمية أثناء اختيار عينات البحث.

وأما الفصل الأخير من هذا الكتاب فقد راعى المؤلف إن يخصصه لتناول المبدعين أنفسهم كأشخاص، والسمات التي تميزهم عن سائر البشر ؟ فهل يا ترى هناك صفات شخصية يختص بها المبدعون دون غيرهم من الناس ؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي هذه الصفات وما دور هذه الصفات الشخصية في دعم القدرات العقلية الخلاقة التي يتميز بها هؤلاء المبدعون ؟ وما هي العلاقة بين هذين الجانبين في الشخصية الإنسانية: الجانب العقلي إذ تنتمي إليه القدرات، والجانب الانفعالي الذي تنتمي اله صفات الشخصية أو سماتها المزاجية ؟ وما سر التناقض بين الصفات التي يتصف بها المبدعون ؟ وكيف يجمعون في شخصيتهم ين هذه المتناقضات؟.

كل هذا نجيب عليه في هذا الفصل الآخر الذي تعمدنا إن نختم به

الكتاب حتى نوضح إن الهدف من عرضنا لعملية الإبداع ومجالاته المختلفة، هو أن ننتهي إلى الإنسان المبدع نفسه الذي ينبغي إن تصب عنده كل الدراسات وتنتهي اله كل النتائج.. وقد قدمنا في هذا الفصل دراسات لباحثين عرب إلى جانب دراسات الباحثين من الأجانب له لكي نبرز إسهاماتنا في هذا المجال، كما راوحنا بين دراسات عن سمات شخصية العلماء ودراسات أخرى عن سمات شخصية الفنانين حتى نوضح التشابه بين سمات الفنانين والعلماء، وبدلك نقدم صورة ختامية تعبر تعبيرا صادقا عن عنوان هدا الكتاب.

يتضح من هذا المعرض أننا قد حاولنا أن نقدم صورة شاملة عن الإبداع من خلال الدراسات النفسية التي أجريت عنه ونشرت على المستوى العالمي والعربي.. وقد روعي في اختيار هذه الدراسات اله تصور معظم المجالات التي اهتمت بها الدراسات النفسية للإبداع، التي تدرس أحيانا الإبداع «كعملية عقلية» ذات مراحل معينة، وطبيعة هذه المراحل وتداخلها أو تمايزها، كما تدرسه في أحيان أخرى من خلال أشخاص المبدعين أنفسهم والصفات التي تميزهم عن غيرهم من البشر، والوسائل التي يمكن الكشف عنهم بواسطتها. ثم أصبحت تفضل أن تدرسه في الفترة الأخيرة من خلال الإنتاج الإبداعي نفسه باعتباره الشيء الملموس الذي لا خلاف عليه.. وتعتبر هذه المجالات هي الرئيسية في دراسات الإبداع الحديثة لم نستثن منها إلا المجال الخاص بتنمية القدرات الإبداعية والأساليب المستخدمة فيه لأنه مجال عريض سيجعل حجم الكتاب أكبر من الحجم العادي للسلسلة.

ونحن لا نزعم أننا قد أحطنا بكل الدراسات المنشورة في هذه المجالات جميعا، كما انه من الممكن أن تكون هناك دراسات من هذا النوع في بعض الأقطار العربية الأخرى، ولكنها لم تنشر على مستوى الوطن العربي كله، ولهذا لا يعرف عنها إلا من يعيشون في كل قطر أو من تنقلوا كثيرا بين أقطار الوطن العربي.

والواقع أن هذه مشكلة يشكو منها الكثيرون من المهتمين بمتابعة ما ينشر في مجال الثقافة والعلوم في هذا الوطن الشاسع الممتد من الخليج إلى المحيط. وقد يكون السبب الرئيسي لهذا النقص الخطير في عملية النشر هو ندرة المجلات والدوريات العربية المتخصصة، أو سلاسل الكتب

الثقافية التي تنشر وتوزع على المستوى القومي.

وهذا ما تحاول أن تسد به «سلسلة عالم المعرفة» بعض النقص في هذا المجال. والحق أنني أشكر للمجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب في دولة الكويت أن أتاح لي فرصة إظهار الجهد العربي المثمر في فرع جديد من فروع الدراسات النفسية التي لم تبرز إلى حيز الوجود بشكل ظاهر إلا في حوالي منتصف هذا القرن حتى على المستوى العالمي.

وبحكم طبيعة الكتاب هذه فانه لا يعكس جهد المؤلف وحده، بقدر ما يعكس جهود ثلاثة أجيال من الباحثين المصريين الذين اتجهوا لدراسة الإبداع من وجهة النظر النفسية. وإذا كان المؤلف قد قام بدراسة عن سيكولوجية الإبداع والشخصية في الستينيات، فانه لم يشأ أن يستحوذ على الأمر كله ويعرض الموضوع من وجهة نظر هذه الدراسة وحدها، متجاهلا ما سبقها وما واكبها وتلاها من دراسات في هذا المجال، وإنما أراد أن يكون هذا الكتاب-كما ذكرنا-صورة شاملة، بقدر الإمكان للجهود التي بذلت في هذا الصدد على المستويين القومي والعالمي أو على الأقل لمعظم هذه الجهود. وكل ما نرجوه هو أن نكون قد وفقنا العربي عرض هذا الموضوع بشكل يرضي كل القراء..

والله الموفق

الكويت في مايو (أيار) 1979

حسن عيسى

١ عملية الإبداع

ترى ما هي عملية الإبداع، وكيف تحدث، وهل أتيح لأحد أن يشهد حدوثها لكي يصفها لنا؟.

كان يبدو للناس لأول وهلة أن من يجيب على هذه الأسئلة التي تتعلق بهذه العملية الغامضة لا بد أن يكون هو نفسه مبدعا حتى يصف لنا ما عاناه وخبره بنفسه. وربما كان تلك هو أحد الأسباب التي عطلت وأخرت دراسة الإبداع دراسة علمية. لان المبدعين لا وقت عندهم للقيام بهذه الدراسة التي تتطلب الغوص في الأعماق والتأمل الباطني لكي يسترجعوا ويستعيدوا خبرة الإبداع، وأولى بهم إن يصرفوا هذا الوقت في فعل الإبداع ذاته. بل إن بعضهم يرفض ويقاوم بشدة فكرة أن يكون إبداعهم موضوعا للدراسة، وعلى الأخص ذلك النوع من الدراسة العلمية التي تنظر العربي موضوع الإبداع نظرتها العربي أي موضوع آخر. إذا كانت نرجسية الإنسان قد جعلته يقاوم بشدة أن يكون «موضوعا» للدراسة مثله مثل سائر الأشياء التي تدرسها العلوم الطبيعية - مما تسبب في تأخر قيام العلوم الإنسانية وخاصة علم النفس الذي كان آخر العلوم التي استقلت عن الفلسفة - فما بالك بالمبدعين الذين يوصفون عادة بأنهم نرجسيون العربي حد بعيد.

والواقع أن الناس ظلوا فترة طويلة ينظرون العربي المبدعين من فنانين وعلماء على أنهم يتمتعون بقدرات خارقة تميزهم عن سائر البشر الذين لا يمتلكون من هذه القدرات شيئا. ولربما كانت هذه النظرية على وجه التحديد هي التي أعاقت وعطلت إمكانية الدراسات العلمية لعملية الإبداع. فقد تصور الكثيرون أن هناك اختلافا كيفيا بين قدرات المبدعين وغيرهم من سائر الناس.

ولم تتقدم الدراسة العلمية للإبداع إلا بعد أن طرح علماء النفس هذا التصور الشائع جانبا، وبدأوا ينظرون إلى قدرات المبدعين نظرتهم إلى سائر القدرات والصفات التي يتميز بها الناس مثل الذكاء والميول وسمات الشخصية.

التصور الحديث لقدرات الإبداع

وجوهر هذه النظرة أن الناس جميعا يمتلكون كل القدرات والسمات، ولكن بقدر يتفاوت من فرد إلى آخر، ومن جماعة إلى أخرى.. وانه ليس هناك اختلاف بين الناس إلا في درجة وجود هذه القدرات والسمات عندهم، وبعبارة أخرى فالفروق الموجودة بين الأفراد والجماعات هي فروق في الدرجة لا في النوع أو فروق كمية وليست كيفية. وهذا ما ينطبق على المبدعين كذلك، فالقدرات التي يتمتعون بها موجودة عند سائر الناس أيضا ولكن بقدر أقل من وجودها عند المبدعين الذين حباهم الله بقدر كبير من هذه القدرات نفسها.

وحين استقر هذا التصور الجديد عند علماء النفس لم يعد من الضروري أن يكون المرء مبدعا بذاته لكي يدرس الإبداع، كما لم يعد من المستحيل أن نحاول دراسة القدرات الإبداعية عند غبر المبدعين، ما دامت هذه القدرات موجودة بقدر ما عند كل الناس الذين يتدرجون على مقياس متصل الدرجات يوجد الموهوبون والعباقرة على أحد طرفيه كما يوجد الذين خلوا إلا من قدر ضئيل من هده القدرات على الطرف المقابل، بينما سائر الناس يتوزعون بين هذين الطرفين: فنحن نجد أن ثلثي الناس تقريبا يدورون حول المتوسط والثلث الباقي ينقسم إلى نصفين يتدرج كل منهما قربا أو بعدا من الطرف الخاص بالعباقرة والموهوبين أو من الطرف الخاص بالخاملين.

وكما قلنا فان هذا التصور الذي يسمى اصطلاحا عند علماء النفس «بالتوزيع الاعتدالي» قد ساد أولا في مجال القدرات العقلية - كالذكاء مثلا - منذ حوالي نصف قرن من الزمان، ولكنه لم يستخدم في مجال قدرات الإبداع إلا ابتداء من منتصف القرن الحالي.

والواقع أن هذا التصور هو مجرد تصور عام، أما تحديد من هم المبدعون في المجالات المختلفة فلا يزال موضع خلاف بين العلماء. فبينما نرى رأيا يقول باختصار تحديدنا للمبدعين على أعلى مستوى منهم، أي أولئك الذين يخترعون أشياء جديدة تماما، نرى رأيا آخر مخالفا يقول بان هذا النهج لا يؤدي بنا إلى المحك الحقيقي للإبداع الذي يميز بين مستويين للإبداع: المستوى الرفيع، وهو يشمل أولئك الذين يدخلون بعض العناصر الجديدة، أو يستخدمون نهجا جديدا نسبيا لدراسة مشكلة ما. والمستوى الأدنى من ذلك ويشمل أولئك الذين يستخدمون شيئا كان موجودا من قبل استخداما جديدا على نحو ما [1] (*).

ويقترح باحث آخر هو كالفن تيلور[2] الذي قاد مؤتمرات جامعة يوتا لدراسة الإبداع، خمس مستويات للإبداع وصل إليها ما بعد تحليله لحوالي مائة تعريف من تعريفات الإبداع وهذه المستويات الخمس هي:

1- المستوى التعبيري:

وجوهره هو التعبير المستقل في الغالب عن المهارات والأصالة ونوعية الإنتاج التي تكون هنا غير هامة. ويبدو أن ما يميز النابغين في هذا المستوى من الإبداع هو صفتا التلقائية والحرية.

2- المستوى الإنتاجي:

وينتقل الأفراد من المستوى التعبيري للإبداع إلى المستوى الإنتاجي حينما تنمو مهاراتهم بحيث يصلون لإنتاج الأعمال الكاملة. والإنتاج يكون إبداعيا حينما يصل الفرد إلى مستوى معين من الإنجاز. وعلى هذا فانه لا

(*) الأرقام التي بين قوسين تشير إلى مراجع أو ملاحظات ترد في نهاية كل فصل. وفي حالة تكرار إشارة إلى المرجع سيكتفي باستخدام نفس الرقم الذي أشير إليه في المرة الأولى إلا إذا كانت المصفحات المشار إليها مختلفة.

ينبغي أن يكون هذا الإنتاج مستوحى من عمل الآخرين.

3- المستوى الاختراعي:

وهذا المستوى من الإبداع لا يتطلب المهارة أو الحذق، بل يتطلب المرونة في إدراك علاقات جديدة غير مألوفة بين أجزاء منفصلة موجودة من قبل.

4- المستوى الابتداع:

ويتطلب هذا المستوى قدرة قوية على التصور التجريدي Abstract Conceptualization الذي يوجد عندما تكون المبادئ الأساسية مفهومة فهما كافيا، مما ييسر للمبدع تحسينها وتعديلها.

5- المستوى البزوغي: Emergentive level

وهو أرفع صورة من صور إدراك، ويتضمن تصور مبدأ جديد تماما في أكثر المستويات أعلاها تجريدا.

ونجد باحثا آخر هو فكتور لوفنقيلد [(2)] درس الإبداع في الفن التشكيلي. يميز بين نوعين من الإبداع هما:

1) إدراك الفعلي Actual Creativity

2) إدراك الكامن Potential Creativity

والإبداع الفعلي هو عبارة عن إدراك الكامن بعد أن ينمي ويقوم بوظيفته. أما إدراك الكامن فيشمل كل الإمكانيات الإبداعية الموجودة داخل الفرد سواء منها ما نمى أو ما لم ينم.

مجالات دراسة إدراك

وإذا كانت هذه التصورات الجديدة للإبداع قد قربت المبدعين من سائر البشر وبينت أن الفرق بينهم هو فرق كمي وليس كيفيا، فإنها قد ساعدت بذلك على بداية الدراسة السيكولوجية للإبداع بوجه عام. ولكن حين نفحص طبيعة المجالات التي اتجهت إليها الدراسة داخل هذا الميدان الكبير، نجد أن معظم الاهتمامات قد اتجهت إلى الجوانب الملموسة أو الظاهرة للإبداع مثل بناء الاختبارات والمقاييس التي تصلح كوسائل للتنبؤ بالقدرات الإبداعية

الكامنة لدى الأفراد الذين وهبوا قدرا من إدراك أكثر من غيرهم، أو إقامة معايير أو محكات للإنتاج الإبداعي ومدى أصالته وفائدته. ويأتي بعد تلك دراسة المناخ الإبداعي، أي العوامل التي توجد في البيئة من تنشئة اجتماعية وتربية وظروف عمل وقيم واتجاهات ثقافية واجتماعية تساعد على نمو إدراك عند أفراد المجتمع أو تعوقه وتعطله، وهذه العوامل تمثل المتغيرات التي تتوسط بين وسائل التنبؤ بالقدرات الإبداعية الكامنة والمعايير التي تحدد الإنتاج الإبداعي الفعلي بعد إن يخرج للوجود، وفي إمكانها تعديل العلاقة بين هذين المجالين عن طريق برامج وطرق تنمية التفكير الإبداعي التي أصبحت في العقد الماضي أهم مجالات دراسة إدراك وأكثرها فائدة.

وفي النهاية تأتي العملية الإبداعية باعتبارها أقل المجالات الأربعة السابقة حظا من الاهتمام والدراسة. وربما كان تلك لان هذا المجال يعتبر أعقد هذه المجالات وأكثرها صعوبة أمام الدراسة العلمية. فهو يتناول عملية نفسية داخلية تجري داخل نفس المبدعين ولا سبيل إلى الاطلاع عليها إلا من خلالهم هم. ولطالما أضفى الناس على هذه العملية وعلى ما يحدث خلالها من إلهام أوصافا جعلتها أقرب إلى السحر، وتصوروا المبدع اقرب إلى المجنون ولم تكن مثل هذه التصورات وقفا على عامة الناس، بل شاعت أيضا عند عدد من كبار الفنانين والمفكرين والفلاسفة فمنذ هوميروس وأفلاطون وحتى عهد قريب.

دراسة علمية الإبداع ومراحلها

لما كانت العملية النفسية كما يعرفها علماء النفس تتضمن «سلسلة مستمرة من التغيرات أو الوقائع المتتابعة والمعتمد بعضها على بعض» فقد حدا هذا بهؤلاء العلماء لان يعتقدوا بان لعملية الإبداع مراحل أو خطوات تمر بها والوا قع أن فكرة المراحل هذه هي التي أتاحت للعلماء القدرة على التصدي لهذه المشكلة بعد أن حللت إلى أجزاء أمكن مواجهة كل منها على حدة.

والحق أن هذه الفكرة كان مصدرها الأول الذي استمده منها علماء النفس هو «التقارير الاستيطانية» التي تعتمد على التأمل الذاتي لاثنين من العلماء أحدهما هو عالم الرياضة الفرنسي «جول هنري بوانكاريه» (1913)،

والثاني هو العالم الألماني «هلمهولتز» (1896). فقد وصف كل منها عمليات التفكير التي مر بها أثناء سعيه لحل المشكلات الكبيرة في ميدانه.

فحدد لنا هلمهولتز منذ أواخر القرن الماضي مراحل عدة لعملية الإبداع: أولاها، ويعتبرها مرحلة مبدئية للبحث تستمر حتى يصبح من غير الممكن التقدم بعدها قيد أنملة ويستغلق الأمر تماما على الباحث. ثم تعقبها مرحلة راحة يستعيد فيها الشخص نشاطه. وفجأة يخطر للشخص بعدها الحل المنشود لمشكلته بطريقة غير متوقعة، كم لو كان إلهاما.

وقد أكد بوانكاريه في أوائل القرن العشرين نفس ما ذهب إليه هلمهولتز، وإن كان قد أتضاف إلى التسلسل السابق للمراحل ضرورة وجود مرحلة أخرى تلي مرحلة الإلهام أو الإشراف تعتمد على العمل العقلي الواعي.

وقد أكد من هذين العالمين على تميز المرحلة الثانية التي تسبق الإلهام بنوع من النشاط اللاشعوري للعقل. وهذا ما اتفق معهما فيه كثير من الكتاب اللاحقين الذين أكدوا على أهمية الجانب اللاشعوري من عملية الإبداع.

وقد أتى بعدهما في سنة 1926 «والاس» [3] فجمع هذه المراحل وصنفها أطلق عليها الأسماء التالية التي أصبحت تعرف. بها حتى الآن:

المرحلة الأولى	:	الإعداد	Preparation
المرحلة الثانية	:	الاحتضان	Incubation
المرحلة الثالثة	:	الإشراق	Illumination
المرحلة الرابعة	:	التحقيق	Verification

ولعل أهم ما يثيره هذا التحليل لعملية الإبداع إلى المراحل السابقة، هو ذلك الجدل الكثير حول الإشراق أو الإلهام وهل هو نشاط تلقائي لا شعوري أم نشاط إرادي، وعن علاقته بما قبله من خطوات أو مراحل مثل الإعداد والاحتضان.

ولو حاولنا أن نتأمل فيما تركه لنا الفنانون والعلماء من سير ذاتية أو ما كتب عنهم، أو فيمن يحيط بنا من المعاصرين لنا من هؤلاء الفنانين والعلماء، لوجدنا بينهم من يمثل كلا من الحالتين: فهناك كثير من الأدباء والفنانين يتميزون بالتلقائية في إنتاجهم الذي يأتيهم غالبا في شكل لحظات الهام فجائية، كما أن هناك طرازا آخر لا يصل إلى إنتاجه الفني إلا بالدأب

والإرادة والجهد في المواجهة. وإذا ضربنا لذلك مثلا من المعاصرين لكان يوسف إدريس تصويرا جيدا للحالة الأولى، ولكان نجيب محفوظ مثالا للحالة الثانية.

دور الإلهام في عملية الإبداع

حين نتتبع الرأي القائل بالإلهام عبر التاريخ سنجد أن جذوره الأولى تعود إلى فلاسفة اليونان القدماء. وأوضح صورة لهذا الرأي نجدها عند أفلاطون الذي كان في صدر حياته مولعا بقرض الشعر، وهذا ما حدا به لان يخصص بعض محاوراته الشهيرة ليوضح فيها رأيه في الشعر وفي الفن بوجه عام. فنجده في محاورة «أيون» التي يتحدث فيها عن الإلياذة وهوميروس يقدم فكرته القائلة بأن «العبقرية الهام» والعبارة التالية تعبر خير تعبير عن فكرته:

> «إن الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين، لا يمكن إن يبتكر قبل إن يلهم فيفقد صوابه وعقله وما دام الإنسان يحتفظ بعقله فانه لا يستطيع أن ينظم الشعر.»

وتتفق نظرة أفلاطون للشاعر مع فلسفته عن «عالم المثل» فالشعراء يتلقون شعرهم في صورة الهام من مصدر إلهي يجعلهم يفقدون صوابهم وقدرتهم على التنبه والتمييز. وأثناء فترة الإلهام يكون الشاعر مسلوب اللب والإرادة، إذ أن احتفاظ الشاعر بعقله المميز الناقد يفقده القدرة على إبداع الشعر [4].

ولقد ظلت هذه النظرة هي النظرة السائدة حتى وقت قريب وفشل التحليل العلمي في معرفة حقيقة العوامل التي تسهم في تهيئة الجو الذي تشتعل فيه نار الإلهام. ولم تأت محاولات علماء النفس بنتائج حاسمة في هذا المضمار رغم لجوئهم إلى تأملات كثير من الفنانين والعلماء (مثل ما أشرنا إليه منذ قليل عن بوانكاريه وهلمهولتز)، وجل ما وصلوا إليه هو أن أهم عامل في الإبداع هو الإلهام الذي تسبقه فترة من البحث ثم فترة من الكموت. أما الإلهام نفسه فظل يعتبر أمرا خفيا ذا طبيعة سحرية يحدث فجأة وفي ظروف لم يكن الفكر فيها مشغولا بالمشكلة بل قد تكون في الحلم أثناء النوم، كما روي عن بعض المبدعين. فيقال إن فاجنر سمع في

منامه اللحن الأساسي الذي يتردد في افتتاحية رائعته الموسيقية «ذهب الرين» Das Reingold وشبيه بهذا ما يقال من أن موتسارت ابتدع الحان أوبراه «المزمار السحري» أثناء لعبة البلياردو، وكذلك ما يحكى عن الشاعر الإنجليزي كولردج من أنه كان يطالع ذات صباح فغلبه النعاس ثم أفاق من نومه وأخذ يخط بسرعة قصيدته المشهورة «كوبلاخان» حتى وصل إلى البيت الرابع والخمسين منها .. ثم خمدت نار الإلهام فكف عن الكتابة وترك القصيدة ناقصة ولم يعد إليها قط [5].

ويقول شاعر إنجليزي آخر، هو جون ماسفيلد الشاعر المعاصر، أن قصيدته «المرأة تتكلم» ظهرت له في الحلم منقوشة بحروف بارزة على صفحة مستطيلة من المعدن، وما كان عليه إلا أن ينسخها . وشبيه بهذا ما حكاه فيلسوفنا الإسلامي الكبير إبن سينا عن نفسه قال: «وكنت أرجع بالليل إلى داري واضع السراج بين يدي واشتغل بالقراءة والكتابة. فمهما غلبني النوم أو شعرت بضعف عدلت إلى شرب قدح من الشراب ريثما تعود لي قوتي، ثم أرجع إلى القراءة ومتى أخذني أدنى نوم أحلم بتلك المسائل بأعيانها حتى أن كثيرا منها انفتح لي وجوهها في المنام» [6].

الإلهام بين التلقائية والإرادة

تتفق أراء هؤلاء المبدعين مع آراء عدد من العلماء العلماء النابهين الذين يوضحون بدورهم سمة السلبية هذه في سلوكهم أثناء مرحلة الإلهام. فنجد عالم الطبيعة الشهير جاوس Gauss يقول: «النتيجة عندي ولكني لا أعرف كيف حصلت عليها» ويقول أيضا عقب حصوله على هذه النتيجة الهامة: «وأخيرا منذ يومين نجحت لا لأني بذلت جهودا مضنية، ولكن بهبة من الله كأن إشراقا حدث فجأة فحل اللغز.»

كما نجد العالم الفرنسي الكبير باستور يقول شارحا كيفية وصوله لنتائجه الباهرة «إذا أخبرني أحد أنني ذهبت بعيدا عن الحقائق للوصول إلى هذه النتائج فإنني أجيب: أجل، هذا صحيح، لقد أسلمت نفسي حرا طليقا بين الأفكار التي لا يمكن البرهنة عليها بجلاء، تلك هي طريقتي في النظر إلى الأمور» [7].

وعلى النقيض من هؤلاء الذين يضخمون دور لحظة الإلهام أو الإشراق

ويحاولون أن يوحدوا بينها وبين الإبداع كله، نجد فريقا آخرا من العلماء يقللون من أهميتها ويؤكدون على دور الإرادة والجهد في الإنتاج الإبداعي سواء أكان علما أم فنا. فمن العلماء نجد أديسون يقول أن الإبداع فيه واحد في المائة فقط من الإلهام، وتسع وتسعون بالمائة عرق متصبب.

كما نجد ألفرد نوبل يصف لنا طريقته في البحث العلمي التي أدت به إلى اختراع الديناميت فيقول: «أعمل لفترات متقطعة، وأترك الموضوع لبعض الوقت، ثم أعود لتناوله مرة أخرى، واستمر في العمل كذلك مرارا، ولكني أعود دائما لأي شيء أشعر باني سأنجح فيه في النهاية». وهذا ما يبين لنا أن الدأب والإصرار والمثابرة في متابعة المشكلة العلمية التي يواجهها العالم، هي وسيلة وصوله لتحقيق هدفه.

وإذا نظرنا إلى بعض البحوث العلمية الهامة في مجال «النظائر المشعة» مثل البلونيوم والراديوم المستخدمة حاليا في علاج السرطان، نجد أنها لم تنجح إلا نتيجة للجهد المضني والدأب والمثابرة على البحث العلمي ومتابعته لفترة طويلة جدا على مدى اكثر من جيل من العلماء.

فقد اكتشف بكرل Becquerel النشاط الإشعاعي الناتج عن إشعاعات اليورانيوم الخام على لوحات فوتوغرافية في سنة 1896، واستمر في إجراء مزيد من البحوث لاكتشاف أي عنصر جديد يكون موجودا باليورانيوم الخام ومسببا لتلك الإشاعات، ثم ترك بكرل هذه المشكلة إلى مدام كوري وزوجها بير كوري في سنة 1898 لكي يجريا عليها المزيد من البحوث. وقد صمما بعناية عددا من الأبحاث والتجارب التي نتج عنها في النهاية اكتشاف البولونيوم(*) والراديوم. كذلك فان العالم السويدي ارهينيوس Arrhenus لم يصل إلى بناء نظريته الهامة في التأين Ionizatoin التي تفسر كثيرا من الظواهر الكيميائية - الكهربائية (ومن تطبيقاتها عملية الطلاء بالكهربية) إلا بالبحث المضني عن طريق مجموعة كبيرة من التجارب المخططة بعناية وفقا لنسق معين [8].

ونفس هذا الجهد المضني واجه فردريك بانتنج F. Banting وجون ماكلويد J. Macleod في اكتشافهما للأنسولين، والكسندر فلمنج في اكتشافه للبنسلين.

(*) أسمت مدام كوري هذا العنصر الذي اكتشفته عن اسم بلدها الأصلي بولندا التي كانت شديدة التعلق بها قبل زواجها من بير كوري واستقرارها في باريس.

ولا يمكن أن ننسى الجهد والمعاناة الكبيرين اللذين تعرض لهما اينشتين لمدة سبع سنوات حتى توصل إلى اكتشاف نظرية النسبية(*)، ثم الجهود الضخمة التي تلت ذلك للعديد من العلماء لاكتشاف طريقة للانشطار الزري وصنع القنبلة الذرية ثم العمل على تطوير وتطويع الطاقة الناتجة عنها واستئناسها داخل المفاعلات النووية لخدمة الإنسان. وإذا انتقلنا من العلماء إلى الفنانين والشعراء وجدنا من بينهم كذلك فريقا يعلي من قدر الجهد والإرادة والمعاناة كخصائص لازمة لعملية الإبداع. فعلى النقيض من كولريدج وجون ما سفيلد اللذين أشارا إلى أهمية الحلم للشاعر: نجد الشاعر الرمزي الفرنسي الكبير بول فاليري يقول رأيه في الحلم بالنسبة للشاعر: «شرط الشاعر الحق ما يفرق بينه وبين حالة الحلم. ولست أرى غير محاولات إرادية، محاولات لترويض الفكر وانتصارا دائما للتضحية» (9). والموقف المشابه لذلك هو موقف الشاعر الإنجليزي المعاصر ت. س. البيوت الذي وضع نظرية نقدية ذاعت واشتهرت في النقد الأدبي باسم «المعادل الموضوعي» لكي يشرح فيها موقفه هذا، وهو يمثل رأي معظم المعاصرين من الشعراء والأدباء الذين ينتمون إلى ما يعرف باسم «الكلاسيكية الجديد الحديثة». ورأي اليوت بإيجاز هو أنه ليس هناك الهام في مجال الشعر بل أن الإبداع لا يتم إلا بالإرادة الكاملة الواعية والجهد الموجه لاختيار المعادل الموضوعي لمشاعرنا الذاتية التي لا تصلح في مادتها الخام لكي تنبع منها القصيدة أو أي عمل فني.

وإذا كان فاليري يعلي من قدر الإرادة، فإن معاصره ديلاكروا H. Delacroix يأخذ نفس الاتجاه، وان كان لا ينكر وجود الإلهام، فيقول: «إن للإلهام وجوده ولكنه لا يكفي لتفسير الإبداع، وليست ميزة الفنان أن يقف مسلوب الإرادة أمام وابل الإلهام بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع أن يمسك بهذه الإشراقات ويتأملها». وعلى الطرف القصي لأصحاب هذا الاتجاه نجد هناك أيضا شاعرا وقصاصا أمريكيا كبيرا هو ادجار ألان بو(**) يزعم أن عملية الإبداع كلها إرادية، وموجهة تماما من الشاعر الذي يشعر بما يريد

(*) سنتحدث عن كيفية اكتشاف اينشتين لنظريته فهما الفصل السابع عن الإبداع في العلم.

(**) اكتشف هذا الشاعر والقصاص الأمريكي وقدمه إلى الأوروبيين الشاعر الفرنسي شارل بودلير الذي تعتبر ترجمته لأحوال بو أحد أسبابه الرئيسية إلى جانب ديوانه الشهير «زهور الشر.»

أن يبدعه فيحسب حساب كل صغيرة وكبيرة ويرتب لخطواته القريبة والبعيدة خطوة خطوة، فيقرر مثلا منذ البداية انه سوف يكتب مائة بيت من الشعر وأنه يريد لها أن تكون أبياتا حزينة بحيث تشع الحزن في نفس قارئها ثم يفكر في القافية التي يمكن أن تثير الحزن أكثر من غيرها، فيعثر عليها، ثم يعود إلى التفكير في أشد الصور اقترابا من الحزن.. وهكذا نجد أو بو قد ألغى تماما دور الإلهام.

هذا الرأي المتطرف من E. A. Poe الذي يزعم أنه وصل إليه نتيجة لعملية استبطان أو تأمل لتجربته في إبداع قصيدة «الغراب» يتصف بالمغالاة والتعسف والبعد عن تجربة الإبداع عند الكثيرين غيره من الشعراء والأدباء، والدليل على ذلك أن القصيدة التي ادعى أنه سيبدعها في مائة بيت، وصلت فعلا، رغم هذه الإرادة التي يزعمها، إلى مائة وأربعة وعشر من الأبيات [10].

والآن آن لنا أن ندلي برأي في هذين الاتجاهين المتعارضين في النظر إلى مسألة الإلهام، ومدى تلقائية الشاعر أو الفنان أو إرادته في عملية الإبداع، وهل يصل إليها نتيجة للجهد الجهيد والمحاولات الشاقة أم تصل إليه وهو في سلبية تامة ويتلقاها بطريقة عفوية تلقائية.

والواقع أن المبدعين من أدباء وفنانين وعلماء الذين حدثونا عن إلهاماتهم الخاطفة إنما ينسون عادة أن يذكروا لنا المرحلة الشاقة التي سبقت أعدادهم وتحضيرهم وكل ما قاموا به من مشاهدات ومطالعات وتأملات حول موضوع إبداعهم، بل ربما كانوا يتناسون الإشارة إلى هذه المحاولات الشاقة لكي لا يطلعوا عامة الناس على ما يلجأان إليه من وسائل عادية وجهود مضنية تشبه ما يقوم به هؤلاء في شئونهم المختلفة، وربما كان ذلك حرصا منهم على أن لا يعرف هؤلاء العامة أن المبدعين ليسوا صنفا متميزا من الناس وإنما هم يشبهونهم بدرجة ما، وبذلك ينخفض قدرهم في نظر عامة الناس.

ولكن هناك من الفنانين من يشير بوضوح إلى الجهد المبذول في الحصول على الأفكار وينصحون الناس بطريقة الوصول إلى هذه الأفكار.

وخير مثال على ذلك ما يقدمه لنا عبقري السينما الأشهر الفنان شارلي شابلن في مذكراته [11] حيث يقول وهو يصف كيفية حصوله على أفكار

أفلامه التي كان يكتبها بنفسه: «على مدى الأعوام لم أكتشف إلا أن الأفكار تأتي من خلال الرغبة الشديدة في إيجادها. فبالرغبة المتصلة يتحول العقل إلى «برج مراقبة» يفتش عن الحوادث في الملابسات التي تستثير الخيال.. و قد تكون الموسيقى أحيانا أو مشهد غروب الشمس مصدر الهام بفكرة جديدة». ثم يقول في شكل نصيحة موجهة لمن يبحث عن الأفكار: «التقط أي موضوع يثير انتباهك ثم طوره وعالج تفاصيله فإذا وصلت به إلى مرحلة تعجز عن التقدم بعدها أطرحه جانبا والتقط موضوعا آخر، فغربلة الأشياء المتراكمة والتخلص من بعضها، هو العملية التي تقودك إلى العثور على ما تريد.»

«ويحصل الإنسان على الأفكار بمجرد الإصرار إلى حد الجنون، إذ لا بد أن يكون الإنسان قادرا على احتمال الألم والجهد والاحتفاظ بحماسه وقتا طويلا. ولعل بعض الناس يجدون المهمة أسهل مما يجدها البعض الآخر.. وإن كنت أنا أشك في ذلك.»

ولقد تناسى كثير من المبدعين هذه المرحلة الهامة التي تتمثل في مرحلة الإعداد التي اعتبرها والاس الخطوة الأولى اللازمة لعملية الإبداع، وإذا كان كولريدج قد ذكر أنه خط قصيدة كوبلاخان اثر الهام مفاجئ بعد صحوة من غفوته فان لويس J. L. Lowes قد تمكن من أن يقتفي أثر هذه القصيدة عند كولريدج إلى خمس وعشرين سنة قبل كتابتها، وذلك باستقصائه لقراءات الشاعر. كما أننا نجد دى لاكروا يشكك في القصة التي تروى عن كولريدج وما يماثلها من أقاصيص تزعم أن الأحلام تأتى الشعراء والأدباء بقصائد كاملة أو قصص مفصلة. ثم يتساءل عما يدعونا إلى قبول دعوى كولريدج من أنه شهد في الحلم قصيدته كاملة، متماسكة.. ويرجح إن الشاعر لم يشهد في الحلم سوى لوحة تجمعت عليها بعض تفاصيل متفرقة متناثرة. ويؤكد هذا ما أثبته فرويد من أن الحلم غير مترابط في الأصل لأنه مكون من لحظات وصور غير مترابطة، ثم نربط بينها نحن بعد اليقظة لكي نضفي عليه قدرا من المعقولية.. وهذا ما لا يتفق والصورة التي نقلت لنا عن حلم كولريدج هذا.

إذن فالزعم الذي يقول بوجود ذكرى واضحة لهذه القصيدة بأكملها ليس سوى خدعة، وربما يكون قد خدع بها كولريدج نفسه عن الجهد الذي

لا شك في أنه بذله لسد ثغراتها.. وهذا ما تشكك فيه كنلك باحثة أمريكية هي اليزابيث شنيدر E. Schneider في بحث أجرته في سنة 1953 في جامعة شيكاغو يحمل عنوانا مثيرا هو: كولريدج والافيون وكوبلاخان، وتقول فيه أن كولريدج قد كتب هذه القصيدة وهو تحت، تأثير الافيون [12].

وإذا كان كولريدج قد غالى في إنكاره للجهد والإرادة في إبداع العمل الفني فإننا نجد شاعرا آخرا هو ادجار آلان بو يغالي في إبداع الجهد والإرادة الموجهة في هذا الإبداع كما سبقت الإشارة منذ قليل. والأقرب إلى الواقع هو أن الشاعر إذ يبدع القصيدة مثلا يمر بلحظات تلق أو انطلاق يكاد يختفي فيها كل أثر لبذل الجهد، ثم يمر بلحظات أخرى يتوقف فيها متعقبا وباحثا عن الفكرة والصورة فيجد من عقله ونفسه أشد المقاومة فيتوقف ويراجع ما سبق من أبيات بل قد يرددها بصوت مرتفع، وقد يأخذ في تغيير موضع بعض الأبيات من القصيدة، وكأنما هو هنا يلجأ إلى العقل الناقد لكي يقيم ما سبق ويتمثله قبل أن ينطلق إلى وثبة جديدة.

وأوضح مثال على تلك ما نعرفه عن مسودات الشعراء والأدباء بوجه عام وما نجده فيها من تصحيحات وتصويبات وتعديلات تكاد تغطي الأصل وتغمره تماما. وأصدق حالة لذلك ما هو معروف عن الروائي الفرنسي الأشهر «بلزاك» الذي أراد أن يظهر الجهد المضني الذي يبذله في تصحيح مخطوطاته فأهدى صفحة من هذا النوع الذي وصفناه آنفا إلى معاصره النحات الفرنسي. «دافيد دانجييه» مذيلا إياها بهذه العبارة: «ليس النحت مقصورا على النحات.»

وهكذا يتكشف لنا من هذه المسودات ما في عملية الإبداع من تعقد وعدم تجانس وتردد بين لحظات ينساب فيها، القلم في سلاسة ويسر ولحظات أخرى يكتنفها الغموض والاضطراب الشديد بحيث يقوم المبدع فيها بالشطب والتغير والتبديل. ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نسلم بأن الإلهام يكفي لتفسير عملية الإبداع، فهو إن استطاع أن يفسر لنا لحظات الانسياب والطلاقة فسيعجز عن تفسير لحظات المقاومة والاضطراب.

وخير مثال معاصر يمكن إن نجده في العربية معبرا ببيان بليغ بوصف المفكر والأديب والمحقق الإسلامي الكبير الأستاذ محمود محمد شاكر لعملية الإبداع التي عاناها بينما كان يؤلف كتابه الفذ عن المتنبي [13] في أواخر



تجربة صفحة من مخطوظ بلزاك وأهداها إلى النحات دافيد دانجيه مذيلة بهذه العبارة: «ليس النحت مقصورا على النحات»

ديسمبر من عام 1935. ويهمنا في هذا السياق أن نعرض لما يقوله عن لحظة الإلهام(*)، وما سبقها من جهد شديد في مرحل الإعداد التي تميزت بعدم رضائه عما كتب وتمزيقه له عدة مرات. ثم وصل أخيرا بعد فترة من الكمون إلى المرحلة الأخيرة من عملية الإبداع التي، يصفها بأسلوبه الرائع فيقول: «.. ومر نحو أسبوع وأنا لا أجد إلى هدوء نفسي منفذا» وأخذت ديوان أبى الطيب (المتنبي) مرة خامسة أقرؤه لا أتتوقف ولا أمل ولا أهدأ.

(*) سنعرض لعملية إبداع الكتاب كلها في الفصل الخامس.

وأنا في خلال ذلك أتراجع كل ما في تراجم أبي الطيب وبعض كتب التاريخ والرجال وغيرهم، تبعا للخواطر التي تنشأ وأنا أقرأ الآيات أو القصائد. وفي فجر الثاني في من شهر رمضان صليت، فلما جئت آوي إلى فراشي طار النوم من عيني، ومع طيرانه تبدد القتام الذي كان يلفني، وذهب التعب وما لقيت من النصب. وتجلى لي طريق بأن كأني سلكته من قبل مرات فأنا به خبير، وأخذت الأوراق التي كنت كتبتها فمزقتها وأنا على عجلة من أمري، ونبذتها وأعددت أوراقي. وجلست على مكتبي وأخذت قلمي وسميت بذكر الله وكتبت.. ومضيت أكتب، كأني أسطر ما يملي علي... لا حيرة ولا بحث عن أسلوب وطريق، ولا تردد، ولا هيبة لشيء، ولا تحرج من غرابة ما أقول وما أكتب».

وربما كان ما ينسي المبدعين فترة الإعداد هذه وما يبذل فيها من جهود متعددة هو أن المرحلة التي تليها تتمثل في فترة كمون هي التي يسميها والاس بمرحلة الاحتضان أو (الاختمار) وهي فترة تتضمن هضما أو تمثيلا عقليا وامتصاصا لكل المعلومات المكتسبة الملائمة لموضوع الإبداع و قد يكون هذا أحيانا على المستوى الشعوري والإداري ولكنه يصطبغ في أغلب الأحيان بالطابع اللاشعوري أو اللاإرادي. وربما كانت هذه الصبغة اللاشعورية لهذا النوع من النشاط الذي يسبق فترة الإلهام عادة هي التي تجعل المبدع غير واع بالصلة التي تربط بين هاتين المرحلتين وبالاتصال الذي يربط المراحل جميعا هي بما فيها مرحلة الإعداد. ولهذا تبدو لحظة الإلهام أو الإشراق مفصولة عما قبلها وتأخذ الشكل المفاجئ بينما هي في حقيقة الأمر ليست كذلك حيث سبقها إعداد طويل ثم تبع هذا الإعداد عملية هضم وتمثل قد تأخذ سنوات في بعض الأحيان قبل أن تظهر الثمرة المرجوة في لحظات الإلهام المقدسة التي يخدع فيها حتى الشخص الذي قام بفعل الإبداع ذاته.

وهناك وظيفة أخرى لفترة الكمون هذه، فهي تتيح للمبدع أن يحرر تفكره من إطار النسق القديم الثابت للأفكار والآراء التي تعوق التفكير أحيانا في الأفكار الجديدة التي لا تتفق مع هذا النسق القديم، وكذلك فإنها تعمل على التقليل من تركيز الانتباه على المشكلة مما يساعد على تفكيك عناصرها وعلى إبراز بعض العناصر دون غيرها، إذ من المعروف أن

العدول عن التفكير في مشكلة ما حينا من الوقت يحرر الذهن من الوجهة العقلية القديمة التي كان ينظر بها إلى المشكلة - ويعيد إليه نضارته بحيث يصبح قادرا على إدراك عناصرها الجديدة التي برزت في صورة جديدة، وإكسابها دلالة جديدة تساعد على إعادة تنظيمها في صيغة جديدة. وهنا يسطع دور الاستبصار الذي يضيء جميع جوانب المشكلة بضوء جديد. والاستبصار هنا هو مرادف للإلهام أو لحظة الإشراق التي تمثل الخطوة الهامة.

تقسيم المبدعين إلى طرازين

هناك محاولة أخرى لتفسير التناقض بين هذين الاتجاهين القائلين بالإلهام والسلبية في مقابل الإرادة والقصد وتتمثل هذه المحاولة في تقسيم المبدعين إلى طرازين فنجد أن بفردج [14] يطلق على الطرازين:

1- الطراز التأملي أو التخيلي Speculative type
2- الطراز المنهجي المنظم Systematic type

ويصنف معظم علماء الرياضة والبيولوجيا النابهين ضمن الطراز الأول مثل نيوتن وجاوس (الذي سبقت الإشارة إلى وصفه للإلهام). كما يضع ضمن الطراز الثاني أينشتين. ويمكن التوصل ني تصنيف آخر إلى طرازين مشابهين هما:

- الطراز الحدسي: الذي يعتمد في إبداعه على الحدس أو الإلهام.
- الطراز المنطقي: الذي يعتمد إبداعه على التطور المنطقي للأفكار.

وهما يقابلان الطرازين السابقين.

وما دمنا أشرنا إلى الحدس في الطراز الأول، فلا بد أن نشير إلى العلاقة بين الحدس وما يعرف باسم «ومنطقة الإبداع.»

وسنعود لمعالجة العلاقة بين الحدس والإبداع بالتفصيل في فصل قادم عن دوافع الإبداع.

ومضة الإبداع والحدس:

يرى بعض الدارسين لعملية الإبداع أن هناك لحظة معينة تسبق مرحلة

الإلهام ويسمونها ومضة الإبداع Creative flash، وهي نوع من الحدس يصل المبدع بواسطته إلى الاستبصار بأكثر جوانب مشكلته غموضا. وتنتج هذه اللحظة الباهرة التي يتدفق الإبداع بعدها على المبدع، من انشغاله الشديد بموضوعه رغم أن الظروف التي تحدث فيها تبدو كما لو كانت عديمة الصلة بموضوع الإبداع، والمثيرات التي أحدثتها قد تكون تافهة. والأمثلة على ذلك كثيرة في تاريخ الإبداع والمبدعين. ونستطيع أن نذكر هنا أن واقعة مشاهدة نيوتن للتفاحة وهي تسقط من الشجرة إلى الأرض هي التي أثارت عنده ومضة الإبداع التي ألهمته نظرية الجاذبية.

الدراسة التجريبية لعملية الإبداع ومراحلها

إذا كنا قد حاولنا فيما سبق الاعتماد على وصف بعض المبدعين لعملية الإبداع كما خبروها في أنفسهم حتى نتبين المراحل التي تمر بها هذه العملية، وإذا كان من مميزات هذا النهج في البحث أنه يتناول أعمالا قد ثبت بالفعل أنها تدل على الإبداع. إلا أنه من عيوبه أنه لا يمكن أن يعالج الإبداع إلا باعتباره فعلا ماضيا. فنحن لا نستطيع أن نعرف شيئا عن خبرة المبدع بفعل الإبداع إلا بعد أن يكابده، فإذا كان معاصرا لنا استطعنا أن نجري معه، أو مع من يحيطون به أحيانا، مقابلات شخصية أو نوجه له استبيانا ليحدثنا عما حدث له أثناء إبداعه. أما إذا كان من جيل مضى فيمكننا أن نعتمد في ذلك على مذكراته أو تأملاته الذاتية التي تركها عن هذا الموضوع.

ورغم صعوبة الحصول على هذه البيانات الوصفية فان هناك عيبا خطيرا يشوبها وهو أنها في النهاية ليست أكثر من بيانات ذاتية مشكوك في ثباتها وموضوعيتها بالنسبة للبحث العلمي الذي يحاول أن يكون غير متحيز أو متأثر بالعوامل الذاتية. هذا بالإضافة إلى أن هذا النهج سيجعلنا نبحث في العمليات الإبداعية التي أدت إلى إنتاج إبداعي بينما نكون قد أهملنا كثيرا من عمليات الإبداع التي أعيقت عن الوصول إلى هدفها. ونكون بذلك قد خسرنا الكثير لان دراسة المعوقات التي تؤدي إلى فشل، عملية الإبداع تلقي ضوءا على جوانب هذه العملية في رأي كثير من الباحثين الثقاة في هذا الميدان [15].

وقد لجأ بعض الباحثين إلى نهج آخر يتميز بأنه نهج تجريبي يحاول أن يبحث مراحل عملية الإبداع بعد ملاحظاتها تحت ظروف مقننة، ويقتضي هذا أن يتطوع أحد المبدعين لإجراء التجربة عليه. ويكون ذلك بأن يطلب منه إنجاز عمل إبداعي ككتابة قصيدة أو أعداد رسم عن موضوع معين أو ابتكار فرض علمي يفسر ظاهرة ما. وتكمن ميزة هذا النهج في أنه يتيح للقائم بالتجربة إمكانية ملاحظة عملية الإبداع أثناء حدوثها «ملاحظة علمية مضبوطة»، إلا أنه من أهم عيوبه أنه يقتل التلقائية. فأفعال الإبداع التي قد يتعهد الشخص المبدع إظهارها لكي تلاحظ في الظروف المضبوطة، لا تمثل عينة طبيعية ملائمة لأفعال الإبداع كما تحدث في المواقف الطبيعية. كما أنه قد لا يتاح لهذه الأفعال أن تظهر في أي وقت بنفي المستوى، وبنفس الكيفية، لما تتميز به طبيعة الإبداع من تذبذب وعدم تجانس في الإيقاع الذي تحدث به.

تجارب كاترين باتريك C. Patrick

تعتبر هذه الباحثة من أشهر من أجرى تجارب معملية على عملية الإبداع ومراحلها وقد توصلت إلى تحقيق نظرية والاس القائلة بوجود مراحل أربع لعملية الإبداع على أساس تجريبي وليس على أساس من التأملات النظرية فقط.

وجوهر تجارب باتريك يتلخص في أنها كانت تدبر موقفا تجريبيا معمليا تجعل الأفراد يقومون فيه بتفكير إبداعي. واتبعت عدة طرق في تسجيل حدوث هذا التفكير خطوة خطوة. وهناك ميزة هامة في بحوثها هي أنها كانت تجري نفس التجربة على مجموعة من غير المبدعين لكي يمثلوا ما يسمى بالمجموعة الضابطة في مقابل المبدعين الذين يسمون بالمجموعة التجريبية.

وقد نشرت باتريك بحثها الأول في عام 1935 في مقال علمي عنوانه «الفكر المبدع عند الشعراء» [16]. وتناولت في هذا البحث ما كتبه خمسة وخمسون من الشعراء، وثمانية وخمسون من غير الشعراء عند تأملهم في صورة عرضتها أمامهم ووصفهم لما كان يدور بأذهانهم بصوت مسموع أثناء نظرهم إلى الصورة وأثناء عملية تأليفهم، وكان هذا الوصف يسجل فوريا

بطريقة الاختزال.

أما في البحث الثاني [17] فقد كلفت خمسين رساما محترفا وخمسين آخرين من الأشخاص العاديين برسم صور بعد قراءة قصيدة معينة. وسجلت وصفهم لما يحدث في نفوسهم كذلك. وفي بحث ثالث لها في عام 1938 عن «التفكير العلمي» [18] لم تستخدم فيه علماء محترفين، بل استخدمت مجموعتين من الأفراد العاديين كل منهما تضم خمسين فردا، أجرت التجربة على المجموعة الأولى في جلسة واحدة يحلون فيها بعض المشكلات العلمية بينما طلبت من المجموعة الثانية كتابة مذكرات يوميا ولمدة أسبوعين يصفون فيها تفكيرهم في هذه المشكلات. وقسم الوقت الكلي الذي قضاه كل فرد في التفكير في المشكلة إلى أربعة أرباع، لتحديد نوع النشاط الذهني الذي يغلب على كل ربع منها.

وقد توصلت الباحثة إلى التحقيق التجريبي لفكرة المراحل الأربع للعملية الابتكارين في بحوثها الثلاثة ما عدا المرحلة الرابعة (التحقيق أو التقويم)، فلم تتح لها طبيعة المشكلة في البحث الثالث فرصة الظهور.

ويمكننا الآن أن نلقي مزيدا من الضوء على طبيعة مراحل عملية الإبداع ودور كل منها في العملية ككل مستفيدين في ذلك من نتائج باتريك ومن نتائج وتعليقات غيرها من الباحثين الذين تناولوا ظاهرة التفكير الإبداعي بعدها.

1- المرحلة الأولى هي مرحلة «الأعداد:< و فيها يتاح للمبدع أن يحصل على المعلومات والمهارات والخبرة التي تمكنه من تناول موضوع الإبداع أو تحديد المشكلة.

وهناك من يرى بأن مرحلة الأعداد مرحلة هامة، وتتضح هذه الأهمية حين نعلم أن الفشل في إدراك المشكلات إدراكا سليما، وفي تحديدها تحديدا دقيقا، يعد من أهم العقبات التي تحول دون حدوث التفكير الإبداعي ووصوله الابتكارين الحلول السليمة [19].

ومما يؤيد هذا الرأي عن أهمية مرحلة الأعداد نتائج البحث التجريبي الذي أجراه كل من بلات وشتاين [20] وتبين لهما بعد تقسيم الباحثين موضوع التجربة الابتكارين مستويين من مستويات الإبداع، أن ذوي المستوى المرتفع في الإبداع من هؤلاء الباحثين يخصصون جزءا كبيرا من الوقت

الكلي المستغرق في موقف التجربة للمرحلة الأولى الخاصة بتحليل المشكلة وفهم عناصرها قبل الشروع في محاولة حلها، على عكس ذوي المستوى الأدنى في الإبداع الذين تسرعوا في حل المشكلة ومنحوا الخطوة الأولى وقتا أقل.

2- المرحلة الثانية التي تلي الأعداد هي مرحلة الاحتضان: وهي مرحلة تتميز بالجهد الشديد الذي يبذله المبدع في سبيل حل المشكلة أو إنجاز الموضوع الذي يفكر فيه وعادة ما يواجه بصعوبات وعوائق تحول دون تقدمه الابتكارين هدفه وتسبب له إحباطا يزيد من ضيقه وتوتره، ويشعره بعجزه وتهدد تقديره لذاته.

والذي يحدث في أغلب الحالات هو أن المبدع يحاول أن ينصرف بشكل ما عن موضوعه لبعض الوقت، ويحاول أن يمارس حياته المادية. وهذا لا يعنى إطلاقا أنه قد تخلى عن هدفه، أو عن التفكير فيه، بل إن هذا الانصراف المؤقت عن الموضوع أو المشكلة هو الذي يتيح للشخص أن ينظر إليها حين يعود لها بمنظار جديد وفي مجال جديد قد تبرز فيه بعض العناصر التي كانت قليلة الأهمية فيصبح لها الفضل في حل المشكلة. وهنا يصل المبدع الابتكارين استبصار جديد يؤدي به الابتكارين إعادة تصور عناصر الموقف في صيغة جديدة توصله للهدف.

ومن أصدق ما كتب عن هذه المرحلة ما ذكره شارلي شابلن في مذكراته [21] يصف المعاناة التي كان يمر بها أثناء كتابته لسيناريوهات أفلامه التي كان يخرجها بنفسه: «وكان يحدث أحيانا أن تتعثر القصة عند عقدة معينة أجد صعوبة في حلها..

فاضطر عندئذ إلى أرجاء العمل وأحاول أن أفكر وأنا أتتمشى ذاهبا عائدا في حجرتي يخنقني الغيظ فأجلس بالساعات وراء أحد المناظر (في الأستوديو) محاولا أن أقهر المشكلة. وكثيرا ما كان الحل يجيء في نهاية اليوم بعد أن يستبد بي اليأس وأكون قد فكرت في كل شيء وعدلت عنه.. عندئذ يكشف الحل فجأة عن نفسه كما تزال طبقة التراب عن أرض مكسوة بالرخام.. فأراها أمامي، تلك القطعة من الصوف التي كنت أبحث عنها.. ويزول كل توتر وتدب الحياة في الأستوديو»...

ويفترض كثير من أصحاب النظريات أن المبدع حين يترك التفكير الواعي

في موضوعه يكون هناك نوع آخر من التفكير أو الانشغال اللاشعوري قد أخذ مجراه وأن هذا النشاط اللاشعوري هو الذي يكون له الفضل في تيسير عملية الإبداع والوصول إلى مرحلة الإشراق التي يتم فيها الحل أو إنجاز المشكلة أو الموضوع الذي يشغل ذهن المبدع. وهنا نجد عددا آخرا من أصحاب النظريات التي تميل إلى الإقلال من استخدام المفاهيم الغامضة مثل اللاشعور يعترضون على مفهوم الاحتضان ويرون أنه لا يفيدنا بشيء عن العمليات العقلية التي تحدث خلال هذه المرحلة من «كمون الحل».

ويؤكدون أن معرفتنا بأن الاحتضان يتم في اللاشعور لا يوصلنا للحل. بل هو يبعد مثل هذا الحل عن متناول أيدينا، لان اللاشعور لا يخضع للبحث التجريبي أو القياس الكمي. والواقع أن أصحاب هذا الاتجاه هم من أنصار القياس النفسي ولهذا يرون في الاحتضان مفهوما غير قابل للقياس وبالتالي لا نستطيع أن نميز درجة الإبداع عند فرد أو آخر على أساس أن أحدهم أكثر احتضانا لأفكاره واحتفاظا بها من الآخر لان الاحتضان غير قابل للقياس. ويركز هؤلاء العلماء على محاولة معرفة طبيعة العمليات العقلية التي تحدث خلال هذه المرحلة التي يفضلون تسميتها بمرحلة «كمون الحل».. ويرون أن كفاية إنجاز هذه العمليات هي التي تحدد إمكانيات أي شخص في الإبداع، وإنه لا يمكن الاستدلال على طبيعة هذه العمليات أو الوظائف إلا من أداء الأفراد أثناء حلهم لبعض المشكلات التي تقدم لهم [(22)]. على أن عالما بارزا من علماء النفس يرى أن مفهوم الاحتضان يمكن أن يسفر دون اللجوء إلى نظرية النشاط اللاشعوري السائدة عنه. فهو يعتقد أن الإشراق أو انبثاق الحل الماهر بعد تعذره إنما يحدث نتيجة لترك المشكلة جانبا وإعطاء الذهن فرصة ليستريح بعد تشبعه بالموضوع تشبعا كاملا. فهذا ما يعطي للذهن الفرصة للتخلص من مجرى التفكير الخاطئ واتجاهه [(23)].

كما يرى أيضا أنه يحدث في مرحلة الإعداد أن تختلط الأجزاء الهامة بأجزاء غير هامة من المشكلة، مما يمثل عائقا أمام بلوغ الحل، وبمجرد أن يتبدد - بمرور الوقت أثناء فترة الاحتضان - تأثير الحداثة لهذه الأجزاء ويتناول المبدع المشكلة من جديد، تتضح أبعاد المسألة جميعا [(23)].

ويؤكد عالم آخر نفس هذا الرأي [(15)]. وان كان يفسره باستخدام مفهوم

الوجهة الذهنية Mental set التي هي نوع من الاتجاه أو الاستعداد المسبق للسير في اتجاه خط معين من الأفكار. وفي ضوء هذا المفهوم فان فترة الاحتضان تسمح باختفاء أو ضعف الوجهة الذهنية الخاطئة التي تعوق تكوين الصيغة الجيدة المؤدية لحل المشكلة. ويفترض أن ما يحدث للفرد أثناء تركيزه على المشكلة وانغماره فيها هو تثبيت انتباهه على بعض جوانبها فقط ولهذا فإن فترة الاحتضان تمكن الصيغ الجديدة والمفيدة في حل المشكلة من الظهور. ويحدث هذا غالبا على أثر منبهات جديدة في البيئة أو دلالات جديدة تنبع من النشاط الفكري للفرد عندما يندمج في أنواع أخرى من النشاط.

ويقدم لنا فرتهيمر - أحد مؤسسي مدرسة الجشطلت في علم النفس - تفسيرا مشابها لما يحدث في هذه المرحلة استقاه من دراسته الشهيرة للإبداع التي أجراها على عالم الطبيعة الفذ أينشتين. يفسر قرتهيمر بلوغ التقدم في حل المشكلة بعد مرحلة توقف تام أو إعاقة لفترة من الوقت - وهي مرحلة الاحتضان - بأن النظرة غير الملائمة للموقف تمنع الشخص من إدراك البناء الحقيقي للمشكلة، ومن إدراك طبيعة المستلزمات التي تمكنه من حلها وإنهاء الموقف بطريقة ملائمة. فغالبا ما يحدث للفرد حين يركز على مشكلة معينة أن ينسيه ذلك أن ينظر للموقف نظرة شاملة متسعة، وحتى إذا بدأ بالنظرة الشاملة المتسعة فانه يفقدها أثناء انشغاله بالتفاصيل أو خضوعه لاتجاهات تحليلية تفتت نظرته وتضيع عليه إمكانية معرفة الوقائع المتصلة بالمشكلة معرفة شاملة. وفي ظل هذه الظروف يميل إلى إكمال أو إنهاء مناطق ضيقة جدا من الموقف الكلي بمجموعة من الحلول الصغيرة، ومن ناحية أخرى قد يكون لدى الشخص نظرة شاملة ومتسعة بشكل مغالى فيه، وهنا يغلب عليه أن ينخدع بإمكانية الوصول إلى ختام سريع للموقف.

كما أن الرغبة الجارفة في الوصول إلى الحل تؤدي غالبا إلى جعل الانتباه يتركز بطريقة قاهرة وقوية للغاية على الهدف القريب، ويفقد القدرة على النظر إلى الموقف بحرية، ويصبح غير قادر على إدراك أن التفافا بسيطا حول الموقف يجعله يبلغ الهدف [24].

3- المرحلة الثالثة التي تلي الاحتضان هي مرحلة الإشراق: وتوصف

بأنها مرحلة العمل الدقيق الحاسم للعقل في عملية الخلق.. وقد رأينا كيف أنها تتضمن انبثاق ومضة الإبداع أي اللحظة التي تولد فيها الفكرة الجديدة التي تؤدي لحل المشكلة عند العالم أو تبلور الفكرة العامة للقصيدة عند الشاعر ولهذا فهي ترتبط بفكرة الإلهام التي تحدث عنها كثير من الفنانين والعلماء.

4- مرحلة التحقيق: وتتضمن الاختبار التجريبي للفكرة المبتكرة في العلم وبناء وتفصيل الفكرة العامة في الفن.

وفي كثير من الأحيان نجد هاتين المرحلتين الأخيرتين تلتحمان معا أو تتداخلان دون فاصل زمني بينهما أو يختلف ترتيبهما فيأتي التحقيق أو التنفيذ أولا، وخاصة في الفنون ذات الطابع التطبيقي.

وخير مثال على ذلك ما يقدمه لنا عبقري السينما شارلي شابلن حين يصف في مذكراته لحظة اكتشافه لشخصية الصعلوك التي اشتهر بها وتطبيقه أو تحقيقه للفكرة في نفس الوقت: «لم تكن لدي عندئذ أدنى فكرة عن صورة الماكياج الذي يحسن أن أضعه، ولم أكن مرتاحا إلى الصورة التي ظهرت بها (من قبل) كمخبر صحفي. على أنني في طريقي إلى غرفة الملابس خطر ببالي أن أرتدي بنطلونا منتفخا ضخما وعصا وقبعة «دربي.» وفكرت أن يكون كل من هذه الأشياء مناقضا للآخر: فالبنطلون منتفخ والجاكتة ضيقة، والقبعة صغيرة والحذاء ضخم وترددت في البداية هل أبدو صغيرا أم كبيرا في السن، ولكني تذكرت أن ماك سينيت (المنتج) كان يتوقع أن أكون أكبر مما أنا، أضفت إلى وجهي شاربا صغيرا راعيت أن يزيد من سني دون أن يخفي تعبيرات ملامحي، ولم تكن لدي أدنى فكرة عن الشخصية التي سأظهر بها ولكني في اللحظة التي فرغت فيها من إعداد نفسي أوحت إلى الثياب والمكياج بطبيعة هذا الشخص الذي سأمثله.. وبدأت أعرفه. وما كدت أصل البلاتوه حتى كان قد ولد.

فلما واجهت سينيت تقمصت الشخصية ومضيت أمشي متخايلا وعصاي تتأرجح في يدي عارضا نفسي أمامه بينما في رأسي تتزاحم وتتدفق التصرفات والأفكار المضحكة» ثم بدأ يتخيل ويصف شخصية الصعلوك لماك سينيت بعد حماسه وتشجيعه له: «انه كما تعلم رجل ذو جوانب متعددة فهو أفاق ومهذب، وشاعر وحالم، وهو وحيد في الحياة ولكنه يأمل في أن

يحب ويغامر، وهو يستطيع أن يوهمك بأنه عالم أو موسيقي أو دوق أو لاعب بولو. ومع ذلك فهو لا يتعفف عن التقاط أعقاب السجاير، أو خطف الحلوى من الأطفال. ومن الممكن بالطبع إذا اقتضت الظروف أن يضرب امرأة بالشلوت ولكنه لا يفعل ذلك إلا في أقصى حالات غضبه [27].

نقد الدراسة التجريبية لعملية الإبداع

وبرغم دقة التصميم التجريبي لبحوث باتريك. إلا انه قد وجهت إليها عدة انتقادات من أهمها ما ذكره فيناك W. E. Vinacke في كتابه «سيكولوجية التفكير» (3).

1- كان متوسط زمن الجلسة في التجربة التي أجريت على الشعراء إحدى وثلاثين دقيقة ومن الشكوك فيه أن تمثل مثل هذه الجلسة موقفا إبداعيا طبيعيا يتيح الفرصة لإبداع حقيقي.

2- كانت ظروف التجربة، بما فيها من استخدام لمنبهات محدودة وطلب الاستجابة لها بأعمال محددة، تمثل تصورا ضيق الأفق لعملية الإبداع.

3- هناك نقد منهجي عام ينصب على عملية تسجيل الاستجابات التي كانت تتطلب من الذين اشتركوا في التجربة التحدث بصوت مرتفع، وهذا يمثل عائقا أمام انسياب الأفكار وانطلاقها، ويؤدي إلى عدم التركيز ويصبغ الموقف بصبغة الافتعال. وقد وجه عديد من الباحثين في علم النفس الانتقادات المنهجية لمواقف مشابهة في تجارب التعلم العادية مثل «حل المشكلات» أو «تكوين المفاهيم» فما بالنا بهذا العيب الخطير في الموقف الإبداعي.. انه يكون ولا شك أكثر مدعاة للانتقاد.

4- لجأت باتريك إلى اتخاذ بعض الإجراءات الإحصائية التعسفية والتعريفات التحكمية التي تعتمد على مفاهيمها السابقة عن عملية الإبداع - مثل تقسيمها للزمن في تجربة التفكير العلمي إلى أربعة أرباع - وهذا ما أدى في النهاية إلى تبسيط النتائج تبسيطا مخلا، كما أنه يمثل عيبا خطيرا من الناحية المنهجية لأنه يعني كما يقال «وضع العربة أمام الحصان» ففكرتها القبلية عن المراحل الأربع هي التي جعلتها تقسم الوقت إلى أربعة أقسام لكي تكتشف فيه المراحل الأربع في النهاية.

ويعتبر كثير من الباحثين أن هذا التقسيم لعملية الإبداع إلى مراحل

ذات بداية ونهاية، هو تقسيم متعسف يتنافى مع خصائص التفكير، بوجه عام ومع طبيعة عملية الإبداع بوجه خاص. وعلى ما يبدو فان باتريك أحست بأن أبحاثها الثلاثة السابقة تتناول العملية الإبداعية كخطوات أو مراحل منفصلة، مما قد يوحي بأنها تؤمن بالنظريات التحليلية في السلوك. بينما هي في الواقع تتبنى الفكرة القائلة بأن السلوك الإنساني كل لا يتجزأ، ولهذا قامت ببحث أخير يربط بحوثها جميعا في إطار واحد. وكان بحثي، ذاك عن «علاقة الكل والجزء في الفكر المبدع» ونشرته في عام 1941 [26].

وأوضحت فيه الباحثة أن الكل يكون سابقا على الجزء في عملية الإبداع وهذا هو المبدأ الرئيسي عند أصحاب نظرية الجشطلت. وهو ما لم يتضح جيدا في بحثيها السابقين عن الفكر المبدع عند الشعراء وعند الفنانين واللذين انتهت فيهما إلى تقسيمه إلى المراحل الأربع التالية:

1- الاستعداد أو التأهب:

وفيها يتجمع لدى المبدع عدد من الأفكار والتداعيات ولكنه لا يقبض عليها تماما، فهي تفلت منه بسرعة.

2- الاحتضان أو الاختمار:

وفيها تبرز فكرة عامة وتعود إلى الظهور من حين لآخر بشكل لا إرادي أو لا شعوري.

3- تتبلور الفكرة التي برزت في المرحلة السابقة.

4- ينسج المبدع حول هذه الفكرة ويضيف إليها التفاصيل.

وتضيف الباحثة في بحثها ذاك ملاحظة هامة حول الفكرة التي تبزغ في المرحلة الثالثة (مرحلة التبلور) فترى أنها إنما تكون فكرة عامة ربما أتت من فكرة عامة أخرى أو عن حال شعري عام كان سائدا في المرحلة الثانية، أو عن فكرة جزئية عرضت للشاعر في هذه المرحلة [16].

وتأخذ الباحثة عينة لهذا البحث مائة من الشعراء ومائة من الفنانين في مقابل عينة ضابطة مماثلة من غير الشعراء والفنانين وتورد قائمة تثبت فيها عدد الحالات التي تقدمت من فكرة عامة مجملة إلى التفصيل، وعدد الحالات التي تقدمت على عكس ذلك من التفصيل إلى الإجمال على النحو التالي:

المستجيبون	من تفصيل الى اجمال	فكرة عامة منذ البداية	غير واضح	المجموع
شعراء	18	46	36	100
غير شعراء	36	45	19	100
فنانون	24	60	16	100
غير فنانون	30	56	14	100

وتدل هذه القائمة على أن أغلبية واضحة - خاصة في حاله المبدعين - تكون لديها فكرة عامة مجملة منذ البداية، تظل هي السائدة خلال المرحلة الثانية. وتتحدد معالمها وتبرز بشكل واضح في المرحلة الثالثة التي تعتبر مرحلة التبلور.

أما في المرحلة الرابعة والأخيرة، فالأغلب أن ينعكس الموقف فيكون الانتباه منصبا على الاهتمام بالتفاصيل. ولكي تبرهن الباحثة على صحة ذلك تقدم قائمة أخرى لحالة عملية الإبداع عند الشعراء والفنانين أثناء هذه المرحلة، ويتبين منها أن الأغلبية العظمى تعطي انتباهها للتفاصيل (سواء في ذلك المبدعون وغير المبدعين):

المستجيبون	فكرة عامة	تفاصيل	المجموع
شعراء	8	92	100
غير شعراء	7	93	100
فنانون	3	97	100
غير فنانون	4	96	100

ويلاحظ اختفاء العدد الكبير للحالات التي لم يتضح لها طبيعة عملية الإبداع في المرحلة الثانية نظرا لأنها قد تكون نشاطا غير واع، أو لا شعوري في هذه المرحلة.

بحوث ونظريات أخرى عن مراحل عملية الإبداع

وقد انتشرت فكرة المراحل وتبناها عدد كبير من علماء النفس الذين تصدوا لدراسة الإبداع باعتبار أنها تتيح الفرصة لتناول العملية كأجزاء فيصبح من اليسير معالجتها بعدة بحوث صغيرة بدلا من التصدي لها ككل

قد يجعل البحث فيها أصعب.

وقد قام كثير من علماء النفس ببحوث تناولت العلماء والفنانين على هدى هذه الفكرة فنجد مثلا روسمان يقوم ببحث على 710 من المخترعين بواسطة استبيان خاص أرسل إلى من سجلوا أربعة اختراعات فأكثر. وانتهى فيه بعد تحليل نتائج الاستبيان إلى اقتراح سبع خطوات للتفكير الإبداعي (3).

كما حاول بعض الباحثين تحديد طبيعة المراحل الأربع كما وردت عند باتريك على أساس من التقارير الإستيطانية المنظمة لمجموعة من الفنانين.

وقد اعتمد هادامار J. Hadamard على مقال بوانكاريه السابق كنقطة ابتداء لتصميم اختبار للتفكير الإبداعي لدى الرياضيين.

على أن أهم المحاولات الجديدة في فكرة المراحل هي التقسيم الذي نظر فيه هاريس 1959 Harris إلى عملية الإبداع على أنها تتكون من خطوات ست هي:

1- وجود الحاجة إلى حل مشكلة.

2- جمع المعلومات.

3- التفكير في المشكلة.

4- تخيل الحلول.

5- تحقيق الحلول، أي إثباتها تجريبيا.

6- تنفيذ الأفكار.

ويقرر هاريس [27] أن الفرق الرئيسي بين العقول البصيرة الوقادة لبعض المبدعين العباقرة وبين العمليات العقلية لدى العاديين من الناس، تكمن في السرعة التي ينتقل بها الأولون من الخطوة(1) إلى الخطوة (4) أي من الإحساس بوجود مشكلة إلى تخيل الحلول الملائمة لها.

على أن هناك من الباحثين من يفضل أن ينظر لعملية الإبداع على أنها تتكون من عدد أقل من المراحل، كما انه ينظر إليها نظرة ديناميكية غير ستاتيكية، ذلك هو موريس شتاين الذي يؤكد أن مراحل عملية الإبداع لا تحدث بطريقة منظمة ومرتبة، بل أنها تتداخل وتمتزج في أوقات معينة خلال عملية الإبداع، بحيث أنه من الممكن أن نرى خلال العملية الكلية للإبداع إحدى المراحل تتغلب عليها بطابعها أكثر من غيرها من المراحل.

وأهم من ذلك كله أن شتاين يذكر أن تقسيم عملية الإبداع إلى مراحل يتبدى للملاحظ الخارجي أكثر مما يبدو للمبدع نفسه [28].

ويفضل هذا الباحث أن يتصور عملية الإبداع على أنها تشتمل على ثلاث مراحل فقط هي في رأيه:

1- المرحلة الأولى: تكوين فرض:

وتبدأ بالأعداد وتنتهي بتكوين فكرة منتقاة من بين عدد كبير من الأفكار تتراءى للفرد.

2- المرحلة الثانية: اختبار الفرض:

لتحديد صلاحية هذه الفكرة من عدمه.

3- المرحلة الثالثة: الاتصال بالآخرين:

لتقديم الإنتاج الإبداعي للآخرين حتى يستجيبوا له ويتقبلوه.

وهذه المرحلة الأخيرة تصدق على الإبداع في العلم وفي الفن على السواء. وهي لازمة وضرورية للمبدع في كلا الميدانين، للفنان: سواء أكان أديبا أم شاعرا أم مصورا، وللعالم أو المخترع. بعكس الحال بالنسبة للمرحلة الأخيرة عند كل من والاس وباتريك فهي اقرب لان تصدق في العلم منها في الفن.

ويقدم لنا شتاين أسبابا ثلاثة دعته للأخذ بنظرية المراحل الثلاث:

أ- إن تحليل عملية الإبداع نفسها يوحي بهذا التقسيم: تكوين فرض أو فكرة أو إلهام، ثم اختباره ثم توصيله للآخرين.

ب- رغم أن عملية الإبداع تحدث داخل الأفراد، فلا أن هناك أفرادا مختلفين غير المبدع قد يساهمون في إنجاز هذه العملية وتحقيقها. إذ أنه قد يوجد من بين المبدعين «للأفكار» من يستطيع أن يخضع هذه الأفكار للاختبار، ومن لا يستطيع ذلك. كما أنه قد يوجد من الأفراد من لا يستطيع إنتاج أفكار مبدعة بنفسه، ولكنه يستطيع بمجرد التعرف على هذه الأفكار أن ينشئ طرقا مبدعة لاختبارها وتنميتها. ثم هناك أخيرا طراز ثالث من الناس يتميزون بإبداع عظيم في مجال توصيل الأفكار الجديدة للآخرين.

ويأمل شتاين أن يتيح تصنيفه لهذه الطرز الثلاثة الفرصة للبحوث المقبلة لاستخراج وسائل للكشف عن الخصائص السيكولوجية التي تميز الأفراد المبدعين في كل جانب من هذه الجوانب الثلاثة لعملية الإبداع.

جـ- إن دراسة قدرات أي فرد من الأفراد الذين يؤمل أن يكونوا مبدعين - أي الذين يتمتعون بما يرى بالابتكارية الكامنة، ولم يظهر إبداعهم للآخرين بعد - قد تؤدي في حالة استخدامها للمراحل الثلاث السابقة في تحليل هذه القدرات الكامنة إلى الكشف عن طبيعة الصعوبات التي تعوقه عن إظهار هذا الإبداع. فمثلا من الممكن أن نجد فردا ما لديه أفكار مبدعة ولكنه يحبس أفكاره هذه ولا يعرضها على الآخرين، مثل هذا الشخص قد يمكنه الإفادة من فهمنا لسبب ما يعانيه من صعوبة في تحقيق الاتصال بالآخرين (الخطوة الثالثة). كما قد يفيد شخص ثان من خبرتنا في مجال اختبار الأفكار، وقد يفيد ثالث من هذه الخبرة في مجال تكوين الفروض وتعلم كيفية التغلب على القوى النفسية الكامنة التي تمنعه من ذلك.

نقد فكرة المراحل في عملية الإبلاغ

رغم ما كان لفكرة مراحل عملية الإبداع من قيمة في تحليل النشاط الإبداعي والبعد به عن الأفكار السحرية الغامضة الناتجة عن تعقد العملية ككل، إلا أنه وجد من ناحية أخرى أن التسليم «القبلي» بوجود مراحل لعملية الإبداع، أدى بالباحثين في معظم الأحيان إلى تركيز الانتباه فيما يثبت هذه المراحل أو يؤكدها، وإهمال ما عدا ذلك. وهذا ما أفقد عملية الإبداع الكثير من خصوبتها وحجب خصائص جوهرية لهذه العملية عن أعين هؤلاء الباحثين، وطمس الكثير من معالم الظروف النفسية والاجتماعية التي تتم فيها هذه العملية.

ورغم انتشار فكرة المراحل في العملية الإبداعية وذيوعها عند كثير من علماء النفس الذين تصدوا لدراسة الإبداع، إلا أننا نجد عددا آخر منهم قد انتقد هذه الفكرة بعنف شديد وان كان كل من هؤلاء يفتقدها لحساب فكرة أخرى يتحمس لها ويرى أنها أفضل من غيرها في رأيه كجبهة أولى تبدأ منها دراسة الإبداع.

فمثلا نجد أن جيلفورد [22] في الخطاب الذي ألقاه أمام جمعية علم النفس الأمريكية في سنة 1950، والذي يعتبر إعلانا ببدء التصدي لدراسة الإبداع من الوجهة السيكومترية - أي التي تهتم أساسا بالقياس النفسي - ينتقد بشدة تقسيم الإبداع إلى مراحل ويرى أنه تقسيم مفتعل وهو ليس

أكثر من تصوير يعتمد على التشبيهات أكثر منه تصورا موحيا بفروض قابلة للاختبار.

وحين يتحدث عن الاحتضان - كما رأينا - لا يهمه من الأمر إلا أن يتساءل عن كيفية قياس هذه القدرة على الاحتضان حتى نميز بين الأفراد على أساسها. ويرى أن وصف الاحتضان بأنه لاشعوري لا يفيد إطلاقا في دراسة الإبداع بقدر ما يعبر عن الهروب من دراسة المشكلة. ويركز اهتمامه على طبيعة العمليات العقلية التي تحدث أثناء هذه المرحلة.

وهكذا يتبين لنا إن جيلفورد ينتقد أساسا فكرة المراحل في عملية الإبداع لصالح فكرة القياس التي تهتم بتصميم اختبارات نفسية للقدرات التي يمكن أن تظهر في أداء الأفراد أثناء حلهم لبعض المشكلات.

وفي جانب آخر نجد من لا يعترف مطلقا بوجود أي خطوات لعملية الإبداع ويختزلها إلى خطوة واحدة ويرى أن تلك الخطوات ليست إلا تعبيرا عما يحدث قبل وبعد لحظة الخلق. فإذا أخذنا مثلا تقسيم والاس سنجد أن المرحلتين الأولى والثانية - أي الإعداد والاحتضان - يعتبران خطوتين مبدئيتين لا تدخلان أصلا في فعل الإبداع ذاته، فالتجميع والتمثيل والامتصاص لأي نوع من المعلومات يحدث يوميا في العمل العادي الروتيني لدى آلاف من الناس دون أن يؤدي لإنتاج أية أفكار مبتكرة. أما الخطوة الأخيرة (أي التحقيق)فهي تأتي بالضرورة بعد أن تتم لحظة الخلق أو الإبداع وليس لها دور بالمرة في عملية الإبداع نفسها.

وإذن فهذه الخطوات الثلاثة من خطوات والاس ليست في الواقع جزءا من عملية الإبداع. ولا يتبقى لدينا إلا الخطوة الثالثة - أي الإشراف - وهي التي تعتبر بحق عملية الخلق أو الإبداع. ففي تلك الحظه تنشأ الفكرة الجديدة ويتم فعل الإبداع.

ويمكن القول في النهاية أن عملية الإبداع لا تخرج عن كونها نوعا من التفكير الإنتاجي أو الإنشائي Productive Thinking ويتبين لنا إمكانية الربط بين عملية الإبداع والإنتاج باعتبار أن هذا الإنتاج هو المحك الوحيد الواضح لها: فليس هناك معنى لعملية الإبداع - في العلم على الأقل - إلا إذا كانت عملية تفكير موجهة نحو هدف خاص هو حل مشكلة وبلوغ الذروة في إنتاج الأفكار التي تحلها. ولذا يطالب البعض بأن تتركز كل دراسات الإبداع على

الإنتاج. ويرون أن دراسة الإبداع تكون أكثر جدوى في ضوء النتاج الإبداعي Product بدلا من عملية الإبداع وهم ممن جمعتهم مؤثرات جامعة يوتا لتنظيم دراسة الإبداع دراسة علمية منهجية متسعة منذ سنة 1955.

ويمكن أن نذكر من آراء هؤلاء الرأي الذي يقول أن الأسلوب القديم في تناول عملية الإبداع كان أسلوبا وصفيا مفتعلا يتصور العملية كسلسلة من الأفعال المختلفة كما يرى أنه من الأجدى النظر إلى هذه العملية كفعل واحد يمارسه الإنسان بكل طاقاته الجسمية والعقلية والوجدانية [29].

وهناك فريق يهاجم فكرة «مراحل عملية الإبداع» من منطلق أنها فكرة تحليلية ذرية تجزئ السلوك الإبداعي الكلي وتفتته مما يفقده معناه وقيمته. ومن الواضح أن هؤلاء مؤمنون بتعاليم مدرسة الجشطلت. وأفضل من يمثل هذا الاتجاه هو «فيناك» (الذي سبقت الإشارة إلى كتابه) (3) وهو يرى أن الضعف الحقيقي قي فكرة تسلسل العملية الإبداعية إلى مراحل محددة تحديدا شديدا، لا يكمن في أن هذه المراحل غير موجودة، وإنما في النظر إليها على أنها مراحل عامة ومتميزة ومتتابعة.

بينما يرى فيناك أن من الأوفق النظر إلى التفكير الإبداعي باعتباره نشاطا كليا بالطريقة التي يقترحها فرتهيمر: أي النظر إلى النموذج الشامل للسلوك الذي تتداخل فيه عمليات مختلفة تتظافر فيما بينها لكي تنتج في النهاية إنتاجا إبداعيا معينا. ويطالب فيناك بإعادة النظر في مراحل التفكير الإبداعي التي سميت «إعدادا» أو «احتضانا» أو «إشراقا» أو «تحقيقا»، ويفضل تصورها على أنها «عمليات» بدلا من تصورها على شكل مراحل متتالية.

وهو لهذا يرى أنه لا محل لسؤال: في أي مرحلة يحدث الإشراق مثلا ؟ لأنه لا توجد مرحلة مخصصة للإشراق، بل توجد سلسلة من الاشراقات، تبدأ مع المحاولات الأولى للعمل الإبداعي وتستمر طوال فترة هذا العمل كلها. كما أنه لا يمكن فصل عملية الاحتضان عن المرحلة السابقة عليها أو التالية لها لان الاحتضان يؤدي عمله بدرجات مختلفة خلال عملية الإبداع. وكذلك الحال بالنسبة للإعداد والتحقيق، إذ يمكن النظر إليهما كعمليتين مستمرتين أكثر منهما مرحلتين منفصلتين من مراحل عملية الإبداع.

ولا يقتصر فيناك على نقد فكرة المراحل المنفصلة للتفكير الإبداعي، بل

يتعدى ذلك إلى الإشارة إلى عدد من الدراسات التي اشترك فيها، وتم فيها تحليل نماذج من التفكير الإبداعي لعدد من الفنانين والشعراء بقدر كبير من التفصيل. وتبين أن عمليات الإبداع تسير متوازية ومتضافرة.

ومن هذه الدراسات، دراسة تجريبية قام بها هو وزميل له، وأجريت على مجموعة تجريبية تتكون من 13 فنانا محترفا، ومجموعة ضابطة تتكون من 14 شخصا من غير الفنانين حيث طلب منهم جميعا أعداد رسوم تصلح للنشر، تعبر عن إحدى القصائد، في ظل ظروف حاول المجربان فيها زيادة حرية التعبير لدى الأفراد فقللا من قيود الوقت وسمحا للمستجيب أن يحضر في المعمل لأي عدد من المرات التي يريدها لكي ينجز هذا العمل، كما نوعا المواد والأدوات التي يمكن استخدامها في العمل من أقلام وألوان وأحبار.. الخ.

فقد تبين من هذه الدراسة وغيرها أن العمل الإبداعي لا يبزغ فجأة بل يكتمل بالتدريج ويمر بمراحل عديدة من الاحتضان والاشراقات.

وتأكدت نفس هذه النتيجة من التقارير الاستبطانية التي حصل عليها روسمان من دراسته السابقة عن المخترعين.

ونخرج من كل هذه الدراسات بتصور جديد للتفكير الإبداعي باعتباره أنواعا من الأنشطة الدينامية المتضافرة، أكثر منه مراحل تتفاوت درجة الانفصال والتقطع فيها.

فمن الممكن النظر «للإعداد» كعملية تعرف على المشكلة وصياغتها والتفكير في أفكار حول الحل الملائم لها. وهذا ما قد يؤدي إلى نوع من الإشراق بصفة مبدئية والى بذل جهد في اتجاه ما. وقد يؤدي مثل هذا الجهد إلى الإعداد لمرحلة متأخرة من نمو العمل الإبداعي.

وأما الاحتضان فقد يتبع الإشراق أحيانا، كما قد يسبقه في أحيان أخرى. فقد يحدث للفرد أن يتخلى عن التفكير الشعوري في مشكلة جاءت عقب حالة إشراق نتج عن ترك إحدى الأفكار، ولكنه قد يعود لتلخيصها فيما بعد بحيث يستفيد منها في إشراق جديد... وهكذا.

وقد يحدث الاحتضان في نهاية فعل الإبداع أثناء مرحلة «التحقيق» حين يكون المبدع بصدد صقل وتهذيب وتفصيل الإنتاج الإبداعي أو إعادة صياغته في صورته النهائية، كما يحدث الاحتضان فيما بين مرتين يتناول

فيهما المبدع هذا الإنتاج من صورته الأولى إلى صورته الأخيرة.

أي أن الموقف الإبداعي ليس إلا تركيزا وتكثيفا ظاهرا للتفكير الإبداعي يجذب معه في نفس الوقت ولنفس الغرض العمليات الأربع كلها.

وهذا ما يتفق مع فيناك فيه كثير من الباحثين [30]. فالفنان مثلا يكون قد جمع مواد مختلفة للتعبير خلال حياته كلها، وتلك يمكن أن تكون مرحلة «أعداد»، ثم تصبح هذه المواد جزءا من الاستعداد اللاشعوري له - أي احتضانا. ثم نجد هذه الأفكار، أو أفكارا أخرى مرتبطة بها، تظهر مرات كثيرة في سياقات وصيغ وتنظيمات جديدة - أي إشراقات - يودعها في أعماله الإبداعية. وقبل حدوث هذا الموقف الإبداعي يكون المبدع قد اكتسب أساليب ومهارات تجعله يمحص طريقته في التعبير في هذا الموقف الجديد، وهذا هو «التحقيق».

وهكذا نجد أن الجوانب الأربعة لعملية الإبداع تتداخل وتمتزج، وقد يتزامن وجودها لدى المبدع في موقف إبداعي معين حيث يجد نفسه يمارس الإعداد والإشراق والتحقيق والاحتضان - أو على الأقل يستدعي احتضانا سابقا - كل ذلك يحدث له في نفس الوقت.

من العملية الإبداعية إلى الإنتاج الإبداعي:

وفي رأينا أن الخلافات الحادة التي قامت بين الباحثين الذين تعرضوا لدراسة الإبداع كعملية إنما ترجع أساسا إلى أن مفهوم عملية الإبداع يدخل تحت دائرة ما يسمى «بالتكوينات الفرضية» Hypothetical constructs التي هي بطبيعتها مفاهيم مجردة يقصد بها الإشارة إلى عمليات أو ماهيات لا تلاحظ بطريقة مباشرة بل نستنتج مما يسبقها من ظروف ومتغيرات وما يتلوها من إنتاج أو نشاط إبداعي، أو بلغة المنهج التجريبي بما يسبقها من متغيرات مستقلة independent variables وما يتلوها من متغيرات تابعة dependent variables وهو نفس ما يعبر عنه بلغة الكومبيوتر بالمدخلات inputs والمخرجات outputs وهذا ما يجعل من الصعب الاتفاق حولها أو إثبات صحة أي من وجهات النظر التي أبديت بشأنها لان من طبيعة هذه المفاهيم كذلك بعدها عن الخضوع لما يسمى بالصحة الإجرائية operationality. فليس بوسعنا التأكد من أي هذه الآراء هو الأصح: رأي القائلين بتعدد المراحل في

عملية الإبداع - على اختلافهم، أم رأي القائلين بكليتها وعدم إمكان تجزئتها إلى مراحل، أو المنادين بعدم وجود مراحل على الإطلاق، كما وجدنا في هذا الفصل.

وهذا ما جعل معظم الباحثين المهتمين بتقدم الدراسة في مجال الإبداع يتجهون ببحوثهم وجهة أخرى. فيركزون على دراسة الإنتاج الإبداعي باعتباره النتاج الملموس للعملية الإبداعية ومن الممكن الاتفاق بشأنه إلى حد كبير. والواقع «أن الاتجاه إلى دراسة الإبداع من خلال الإنتاج تم على أساس أن الإنتاج يمكن أن يمثل محكا واضحا للإبداع. وفي تقرير اللجنة التي خصصت لدراسة مشكلة المحكات في مؤتمر جامعة يوتا الثالث الذي عقد في سنة 1959 لدراسات الإبداع: ذكر أن الإنتاج الإبداعي يجب أن يكون هو أول ما يدرس. فبعد أن نحكم على الإنتاج بأنه «إبداعي» يمكن أن نطلق الاصطلاح على السلوك الذي أنتجه، وكذلك على الأفراد الذين قاموا بهذا السلوك[31].

ولما كانت محكات الإنتاج الإبداعي متعددة، فقد اختلف الباحثون حول أهمية كل منها بالنسبة للسلوك الإبداعي. وحاول كل منهم أن يثبت وجود العلاقة بين محك معين، أو مجموعة من المحكات، وبين الإبداع الذي يحكم عليه في الغالب بواسطة تقديرات Ratings محكمين أو قضاة يكونون عادة من الخبراء أو المتخصصين في المجال المحدد للسلوك الإبداعي. وتكون هذه العلاقة في الغالب على شكل معاملات ارتباط بين محك (أو محكات) الإنتاج بين الإبداع كما يقدره هؤلاء القضاة.

ومن المحكات التي استخدمت في هذا الصدد:

- عدد المنشورات والتقارير العلمية.
- العضوية في الجمعيات المهنية.
- الجوائز العلمية أو الأدبية.
- عدد براءات الاختراع المسجلة.
- تقديرات الكفاية الإنتاجية من المشرفين.

والواقع أن معظم هذه المحكات تنطبق على المجالات الصناعية والتكنولوجية. وهذا الشيء طبيعي لأن الباحثين في هذه المجالات هم أول من اهتم ونادى بدراسة الإبداع من خلال الإنتاج، هذا من ناحية، ومن

ناحية أخرى فان الإنتاج في هذه المجالات شيء ملموس ذو طبيعة محددة في الغالب. وقد يبدو لأول وهلة أنه لا توجد مشكلات في هذا المجال حيث تتوفر المحكات المحددة الملموسة.

ولكن الواقع أن هناك الكثير من المشكلات التي تواجه الباحثين في هذا المجال. فمثلا فيما يتعلق بمحك تقدير الكفاية الإنتاجية الذي كثيرا ما يستخدم بالنسبة للعاملين في الصناعة أو في معامل البحوث العلمية، نجد أنه من المهم أن نميز أساسا بين الإبداع وبين الإنتاجية فبينما تتضمن الأخيرة الكم في الإنتاج، يعني الإبداع بشكل خاص بالكيف الممتاز والمتفوق في هذا الإنتاج. وقد أشارت كثير من البحوث إلى وجود تداخل بين الاثنين في حدود معينة، مما يجعل بعض المشرفين الذين يقومون بتقدير أحدهما يتأثر إلى حد ما بالآخر.

مراجع وهوامش

1- تعرض ماكفر سون في سنة 1956 لهذه المشكلة عند تحديده «مستوى التجديد» لدى المخترعين المسجلين. أنظر:

. Golann, S.E., Psychological Study of Creativity, Psychol. Bull., Vol. 60. 1963, PP. 548-565

2- حسن أحمد عيسى: التفكير الابتكاري وعلاقته ببعض سمات الشخصية. رسالة ماجستير (غبر منشورة) كلية التربية، جامعة عين شمس، 1968، ص 20-251.

3- Vinacke, W.E., The. Psychology of Thinking, 2 ed., 1474. P. 356.

(يتضمن الكتابة فصلا عن التفكير الإبداعي في الصفحات من353-379.

4- مصطفى سويف: العبقرية في الفن، المكتبة الثقافية، رقم 20، القاهرة، سبتمبر 1960.

5- W. F. Long: English Literature. P. 319

أنظر: يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، القاهرة 1966 (الطبعة الخامسة)، ص 270.

6- ترجمة ابن سينا في كتاب «عيون الأنباء في طبقات الأطباء» لابن أبي أصيبعة. نقلا عن: يوسف مراد، المرجع السابق في 263.

7- حلمي المليجي: سيكولوجية الابتكار - دار المعارف، القاهرة، ص 113.

8- المرجع السابق ص 106- 107.

9- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة 1959، ص 182.

10- المرجع السابق ص 184.

11- مذكرات شارلي شابلن: كتاب الهلال، ترجمة صلاح حافظ، ص 228.

12- Schneider E., Coleridge, Opium and Kubla Khan Chicago: The University of Chicago Press, 1953.

13- محمود محمد شاكر: المتنبي، الطبعة الثانية، القاهرة 1977، السفر الأول، ص 62-63.

14- حلمي المليجي: سيكولوجية الابتكار، ص 114.

15- من هؤلاء الباحثين النقاة الذين اهتموا بدراسة عملية الإبداع لدراسة تجريبية: كرتشفيلد. انظر الفصل السادس من كتابه:

Gutchfield, R.: The Creative Process, Berkeley, Univ. of Calif., 1961, Ch. 6.

16- Patrick, C., Creative Thought in Poets, Arch. Psychol, 1935, 26, 1-74.

17- Patrick, C., Creative Thought in Artist, J. Psychol, 1937, 4, 35-73.

18- Patrick, C., Scientific Thought, J. Psychol., 1938, 5, 55-83.

أنظر أيضا عرض أبحاث باتريك في المرجع رقم (3) حيث يقدم فيناك فصلا جيدا عن التفكير الإبداعي (الصفحات من: 379-353).

19- هذا الرأي لكرتشفيلد، انظر رقم [15].

20- Blatt, J. J., and Stein, M. I, Efficiency in Problem Solving, J. Psychol, 1959.

انظر أيضا: عبد الحليم محمود السيد: الشخصية الإبداع، القاهرة، دار المعارف 1971، ص 97.

21- مذكرات شارلي شابلن: ص 227-228.

22- Giulford, J. P. Creativity, Amer Psychol., 1950, PP 444-454.

23- Woodworth, R. S., Pychology, 3rd ed., New York: Holt.1934.

Woodworth, R. S., and Schloberg, H., Experimental Psychology, (2 nd, ed), New York: Holt, 1954.

أنظر أيضا: م. سويف: المرجع المسابق 1959، ص 358.

24- Wertheimer, M. Productive Thinking, 1968, P. 240.

25- مذكرات شارلي شابلن: ص 178-179.

26- Patrick, C., The relation of whole and part in creative thought, Amer. J. Psychol., LIV, No 1941.

27- Golann, S. E., Psychological Study of Creativity, 1963, PP. 548-565.

28- Stein, M. I., The Creative Process,1962. Paper presented at the University of Chicago-Business School, McKinsey Seminar on Creativity, Febr., 1- 3, 1962(Memographed).

29- Ghiselin, B., The Creative Process, New York: Mentor Books,1955.

30- من هؤلاء الذين يتفقون مع فيناك في هذا الرأي جاردنر مورفي، وهتشنسون.. وغيرهما.

31- Gamble, A. O., Suggestions for future research, In:-C. W. Taylor (Ed.).1959, PP. 292-297.

2 دوافع الإبداع وشخصية المبدعين

الآن نحاول أن نفسر عملية الإبداع، بعد أن رأينا في الفصل الأول كيف تحدث هذه العملية. فوصفنا للخطوات التي تحدث فيها - إذا سلمنا بأنها تحدث في شكل خطوات - لا يعني على الإطلاق تفسيرا لها. بل ينبغي لنا أن نتقصى هنا الدافع الذي يدفع بعض الناس إلى الإبداع.

وسنبدأ محاولة التفسير بتقديم رأي الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (1859-1941) الذي يفسر الإبداع من خلال عملية الحدس التي تحتل مكانا بارزا في فلسفته. وقد أشرنا عند حديثنا عن الإلهام إلى علاقته بالحدس من خلال مفهوم شرارة الإبداع، وتقسيم المبدعين إلى طراز منطقي وطراز حدسي.. الخ. بعد ذلك نقدم تفسير فرويد وتلامذته للإبداع باعتباره نتيجة لعملية الإعلاء أو التسامي بالرغبات الجنسية والعدوانية المكبوتة، أو باعتباره ناتجا عن إسقاط ما هو في اللاشعور الجمعي عند يونج، أو عن تعويض «الشعور بالنقص» عند أدلر إلى آخر هذه الاتجاهات التحليلية التي ننتقل منها إلى التفسر الحديث عند جولد شتين

وماسلو وروجر الذي يعتبر الإبداع عملية «تحقيق للذات».

تفسير الإبداع بالحدس البرجسوتي:

لكي نفهم برجسون وتفسيره للعبقرية المبدعة لا بد لنا ابتداء أن ندخل معه عالمه الفلسفي الميتافيزيقي. فبرجسون يرى أن هناك نوعا من الوحدة الروحية التي تضم الوجود كله بما فيه من بشر وكائنات حية وغير حية. ونحن لا نمارس هذا الشعور بالوحدة أو الاتحاد مع العالم إلا في ظروف معينة. كما أننا لسنا سواء في هذه القدرة على الاتحاد بالعالم، فمنا من يقدر على ذلك، ومنا من لا يقدر عليه، كما أن هذه القدرة عند الطراز الأول تكون بدرجات متفاوتة من السهولة واليسر. وهذه الدرجات هي التي تحدد درجة عبقرية الشخص، فهذا الطراز الذي يقدر على ممارسة الشعور بالاتحاد مع العالم بكل ما فيه من كائنات هو طراز العباقرة. وهذه القدرة عندهم لا فضل لهم فيها لأنها قدرة تقوم على أساس فطري يتمثل في درجة السهولة التي تصل بها الغريزة إلى مستوى الشعور، لان الغريزة هي الجانب الذي نشارك به في وحدة الوجود، والاتصال بينها وبين مستوى الشعور أو الوعي يتيح لصاحبه أن يرى مشهدا عاما للوجود بعلاقاته الباطنية العميقة، وهذا المشهد العظيم هو «الحدس» نفسه الذي يتميز به كل العباقرة والمبدعين من علماء وفنانين. فالفنان يتعمق في داخل موضوعه بفضل الحدس الذي يزيل الحواجز المكانية والزمانية بينه وبين هذا الموضوع ويجعله ينفذ إليه بنوع من التعاطف Sympathie، ولذلك يعرف برجسوت هذا الحدس الخلاق بأنه الغريزة وقد صارت غير مبالية ولا مكترثة، بل شاعرة بنفسها فقط وقادرة على تأمل موضوعها وتوسيعه إلى ما لا نهاية.

نعود إلى بداية المشهد العظيم الذي تصل فيه الغريزة إلى مستوى الشعور فتبزغ لحظة الحدس وتتيح للعبقري أن يشارك في وحدة الوجود، ويتحد مع موضوعه في تعاطف وتناغم رائعين، إن بزوغ الحدس في هذه اللحظة يكون مصحوبا بانفعال عميق هو عبارة عن هزة عاطفية في النفس، إلا أنه ينبغي لنا أن نفرق بين نوعين من الانفعال: انفعال سطحي. وانفعال عميق. والأول هو العاطفة التي تلي فكرة أو صورة متمثلة، فتكون الحالة الانفعالية ناتجة عن حالة عقلية. وهنا يبدو بوضوح أن الحالة الانفعالية

تكون مكتفية بذاتها لا تتأثر بالانفعال الناتج عنها وحتى إذا تأثرت فإنها تخسر أكثر مما تربح، لأنها تتعطل وتتشتت بدلا من أن تنمو وتتفرع. أما الانفعال العميق فلا ينجم عنه تصور، بل يكون هو نفسه سببا لبزوغ عدة تصورات وهو وحده جوهر الإبداع، وما الحدس إلا عبارة عن التخطيط المتكامل الذي لا يقدم للفنان إلا مجرد إمكانيات، أما الانفعال فهو القوة الدافعة التي تدفع بهذا التخطيط نحو التحقق الفعلي في الواقع الذي يعيشه الفنان تبعا لهويته وللمادة التي يعبر من خلالها، فإذا كان فنانا تشكيليا امتلأ التخطيط بالصور البصرية، وذا كان موسيقيا امتلأ بالصور السمعية، وذا كان روائيا أو مسرحيا امتلأ بالأحداث. وهكذا تكون مهمة الانفعال هي أن يثير الذاكرة فتنتشر الصور التي تملؤها وعندئذ يأخذ الفنان من بين هذه الصور ما يلائم التخطيط العام الآخذ في التحقق والناتج عن الحدس (1).

وقد توقف برجسون عند هذه الحركة التي تنتقل بالتخطيط المجرد إلى التخطيط المحقق، محاولا آن يتبين دقائقها، فقال إن أول ما يميزها هو أنها حركة من الكل إلى. الأجزاء وليست العكس، ومن ثم فان تناول العبقري لجوانب موضوعه المختلفة يكون موجها بالكل الذي يحمله في نفسيه. هذا بالإضافة إلى أن حركته تمضي بين عدة مستويات نفسية ولا تبقى في مستوى واحد. ولذلك تكون مقترنة بالشعور ببذل الجهد، ولا تتم بمجرد التداعي الآلي.

ويقصد برجستون بالجهد هنا «الجهد العقلي» (2) الذي تتطلبه العمليات العقلية على اختلاف درجاتها في البساطة والتعقيد. وطابع الجهد العقلي في التصورات البسيطة يتمثل في التذكر والاستدعاء وفي أكثر التصورات تعقيدا يتمثل في الإبداع والإنتاج الإبداعي. فيرى برجسون أنه إذا كان الإبداع يتمثل في حل إحدى المشكلات، فان هذا الحل لا يتم إلا بتصور «مثال» ideal يحاول الشخص المبدع بلوغه. وعندئذ يكون كل جهد إنما هو محاولة للتوصل إلى وسائل لتحقيق هذا المثال. وهذا المثال عبارة عن «كل» يقدم نفسه كتخطيط Schema والإبداع هو تحويل هذا التخطيط إلى صورة. أو الانتقال من التخطيط المجرد إلى التخطيط المحقق كما ذكرنا. فالمخترع الذي يريد إنشاء إحدى الآلات، يتصور في البداية العمل الذي يريده،

وتؤدي الصورة الذهنية المجردة لهذا العمل، بفعل محاولات التلمس والخبرات المختلفة، إلى الصور العينية لمختلف الحركات المكونة لتلك الآلة، والتي تحقق حركتها الكلية، ثم تؤدي إلى تحقق الأجزاء وتكوينات الأجزاء التي يمكنها أن تعطي الحركات الجزئية وفي هذه اللحظة يتجسد الاختراع، ويصبح التصور التخطيطي تصورا متحققا في صور.

ومثل هذا يحدث لكل من الكاتب الذي يكتب قصة أو رواية والمؤلف المسرحي الذي يخلق شخصيات ومواقف ومشاعر وحوارا وأحداثا، وللموسيقى الذي يؤلف السيمفونية من حركات أربع لكل منها بناؤها الداخلي، وللشاعر الذي ينظم القصيدة في عدد من المشاهد أو الوثبات وللمصور الذي يبدأ لوحته بفكرة مبهمة غير واضحة القسمات. كل من هؤلاء يكون لديه في البداية شيء بسيط مجرد أو غير متجسد هو تخطيط لكل، وينتهي إلى صورة مركبة غنية متميزة العناصر.

على أن هذا التخطيط ذاته الذي يسعى إلى التحقق تطرأ عليه تغيرات لم تكن منتظرة، فهو لا يظل ثابتا حتى يمتلئ بالصور بطريقة ميكانيكية، بل أنه يتغير نتيجة لضغط هذه الصور من حين لآخر حتى تجد لها مكانا داخل إطار هذا التخطيط الذي يتصف بالمرونة بحيث أن الصور الطريفة والجديدة التي يبدعها العبقري يمكن أن تعدله. ورغم هذه المرونة التي يتصف بها التخطيط إلا أنه يحتفظ أيضا بقدر من الصلابة يمكنه من مقاومة التغير إلى حد ما. وهنا تتضح لنا سمة بارزة مركبة من سمات هذه الحركة التي تؤدي إلى امتلاء التخطيط بالصور فهي حركة بندولية تمضي بنوع من التذبذب أو التردد ذهابا وإيابا من التخطيط للصور والعكس، وهذا ينتج عن محاولة بعض الصور دخول التخطيط، فيقاومها التخطيط في البداية، ثم يتغير نتيجة لضغطها عليه فيقبلها، وهكذا تستمر هذه الحركة كبندول الساعة حتى يمتلئ التخطيط بالصور ويكمل فعل الإبداع.

ويتساءل برجسون محاولا الربط بين الجهد العقلي والانفعال في عمليات الإبداع:

هل يعد هذا التردد ذهابا وإيابا من التخطيط إلى الصور، أو هذا التدافع الذي يحدث بين الصور لكي تدخل في التخطيط ممثلا لحركة فريدة للتصورات باعتبارها جزءا متكاملا مع شعورنا بالجهد ؟ أو بعبارة

أبسط، إذا كان هذا التدافع للصور مصحوبا بشعورنا بالجهد في حالة وجوده، وبعدم شعورنا بهذا الجهد في حالة اختفائه، فهل نستطيع أن نرجع التدافع بين الصور إلى ذلك الشعور بالجهد ؟ ثم يتساءل مرة أخرى: لكن كيف يدخل تدافع التصورات أو حركة الأفكار في تكوين أحد المشاعر ؟ أو ما هي العلاقة بين ما هو عقلي وما هو انفعالي أو وجداني أو ما هي بالضبط العلاقة بين الطابع الوجداني الذي يضفي لونه على كل جهد عقلي، وبين تدافع التصورات الذي يكشف عنه التحليل ؟ وينتهي برجسون إلى أن ننظر إلى تدافع الاحساسات أو المشاعر (التأثر الوجداني) على أنه استجابة لتدافع التصورات وصدى له. فنحن هنا لسنا بازاء أحد التصورات، بل إزاء حركة التصورات وكفاحها وتداخلها فيما بينها.

ونحن نميل إلى إظهار أفكارنا في سلوك خارجي، وان من طبيعة شعورنا أثناء تحقق أفكارنا هذه، أن يجعلها ترتد في لحظة واحدة إلى التفكير ذاته. ومن هنا ينشأ الانفعال الذي يكون مركزه أحد التصورات، والذي نستطيع أثناءه أن ندرك الاحساسات التي يمتد فيها هذا التصور. إن كلا من الاحساسات والتصورات في حالة استمرار أو ديمومة دائمة، بحيث لا نستطيع أن نعرف أين ينتهي أحدهما ويبدأ الآخر. لهذا فان الوعي يتخذ مركزا وسطا ويصبح وسيلة، يقوم على أساسها الشعور «بطريقة فريدة» تتوسط بين الإحساس والتصور.

ويحاول برجسون التوفيق بين رأيين متعارضين في الظاهر، وهما: اعتبار «الانتباه» حالة ذهنية «واحدية» من ناحية وملاحظة أن ثراء إحدى الحالات الذهنية يتأتى من مقدار الجهد المبذول فيها من ناحية أخرى. وهذا الموقف ناتج من أنه على الرغم من أن الجهد يضفي على التصور وضوحا وتميزا، إلا أن التصور يكون أكثر وضوحا بمقدار اعتماده على عدد كبير من التفاصيل، وبمقدار تميزه وعزلته عن التصورات الأخرى في نفس الوقت. ويأتي التوفيق بين الرأيين من أن كل جهد عقلي يتضمن عددا كبيرا من الصور المرئية أو الكامنة التي تتدافع ويضغط بعضها على بعض لكي يدخل في أحد التخطيطات. ومع أن هذا التخطيط واحد لا يتغير إلا أن الصور المتعددة التي تتنافس على ملئه تكون إما متشابهة أو متآزرة فيما بينها. وعلى هذا فلا يوجد جهد ذهني إلا حيث توجد عناصر عقلية في طريقها

إلى التنظيم. وهكذا فان كل جهد ذهني يعد ميلا إلي الواحدية أو الوحدة. إلا أن الوحدة التي يسعى إليها العقل ليست وحدة مجردة جافة فارغة، بل هي وحدة «فكرة موجهة مشتركة بين عدد كبير من العناصر المنظمة وهي أقرب إلي وحدة الحياة نفسها». وإذا كان الجهد العقلي «يركز» الذهن ويوجهه إلي تصور واحد «فريد»، إلا أنه لا يترتب على هذا أن يكون تصورا بسيطا، إذ قد يكون على العكس من ذلك مركبا. وقد اتضح لنا من وجود التفاصيل المتعددة في التصور أنه يكون مركبا عندما نبذل جهدا عقليا، وأن هذا التركيب يعد من خصائص الجهد العقلي. وتنشأ عن محاولة برجسون هذه لتفسير النشاط الإبداعي من خلال الجهد فقط عدة مشكلات مثل الخلط بين الوحدة والتفرد وبين البساطة في التصورات الناتجة عن الجهد العقلي وتميزها عن تلك التصورات التي لا تكون مصحوبة بالجهد والحاجة إلي أيجاد قوة خارج العقل لتفسير الفرق بين هذين النوعين من التصورات في الحالة السلبية التي ليس فيها جهد مبذول وفي حالة الجهد الإيجابية.

وهذا ما جعله يلجأ بعد مرور ثلاثين عاما على محاولة تفسير النشاط الإبداعي من خلال الجهد المبذول في النشاط العقلي الخاص به عن طريق عناصر التصور العقلي، إلي التخلي عن هذه المحاولة، وتفسير النشاط الإبداعي بنوع من «الانفعال» الذي يعتبره انفعالا «أسمى من العقل». فهو يقرر في كتابه «منبعا الأخلاق والدين» الذي صدر سنة 1932 (3) انه لا شك في صدور كل إبداع في الفن والعلم والحضارة بوجه عام، عن «انفعال جديد، لان الانفعال الجديد هو المنبع الذي تصدر عنه عظائم مبدعات الفن والعلم والحضارة، لا باعتباره حافزا يهيب بالعقل أن يعمل ويهيب بالإرادة أن تدأب فحسب، فالأمر أبعد من هذا. فهناك انفعالات خلاقة للفكر. والابتكار وان كان عقليا، فان الانفعال جوهره الثاوي في أعماقه.»

وإذا حاولنا أن نقيم محاولة برجسون هذه، سنجد أن أساسها هو نوع من الاستبطان العميق الصادق الذي يقدم لنا وصفا دقيقا لانعكاس الشعور على نفسه وهذا ما أدى به إلي إبراز دور الجوانب الانفعالية في عملية الإبداع. إلا أن هذه النظرة إلي الإبداع تأثرت بالاتجاه الفلسفي لبرجسون الذي يحصر العلم في دائرة الكم والامتداد والمكان، بينما يجعل الفلسفة

وحدها هي المسئولة عن تناول الكيف والتوتر والزمان. فالآمر كان برجسون قد هاجم على هذا الأساس النزعات الميكانيكية التفتيتية في العلم، إلا أنه لم يتجاوز هذا الهجوم إلي محاولة البحث عن منهج ملائم لدراسة الظواهر النفسية بوجه عام، وظاهرة الإبداع بوجه خاص. وربما كان ذلك ناشئا عن عدم تقدم وسائل القياس النفسي الكمي للسمات المزاجية للشخصية وللحالات الانفعالية كالقلق والتوتر بحيث يمكن أن نتصور هذه الحالات الانفعالية على شكل مقياس متصل يتمثل في أحد طرفيه البرود الانفعالي أو عدم الاكتراث واللامبالاة، ويتمثل في وسطه «الاهتمام» المصحوب ببطانة وجدانية «جادة» تتميز بنوع من التوتر أو الشد، بينما يتمثل في الطرف الآخر الاستثارة الانفعالية العنيفة. وبعد هذا التحديد الكمي للحالة الانفعالية نستطيع أن نتساءل عن ماهية الدرجة المثلى من هذه الحالة الانفعالية التي يمكن أن ترتبط بالقدرة على الإبداع.

ويمكن أن ينقلنا ذلك إلى الحديث عن نظرة الفلاسفة الوجوديين الذين تحدثوا عن «القلق» بالمعنى الوجودي باعتباره نوعا من المعاناة الميتافيزيقية والأخلاقية. وهذا القلق الوجودي يعني عند الفلاسفة الوجوديين المعاصرين «ذلك الوعي بمصيرنا الشخصي الذي يسحبنا - في كل لحظة - من العدم، فاتحا أمامنا مستقبلا يتقرر فيه وجودنا.»

ويصدر هذا النوع من القلق عند إدراك الشخص لإمكانياته وممارسته لحريته وهذا ما جعل كيركجورد - أبا الوجودية المحدثة - يقارن بينه وبين الدوار الذي يحدث للمرء عندما تمتد عيناه في هوة، وهو يرى أن هذا الدوار إنما هو من العين بقدر ما هو من الهوة، لان الشخص كان يستطيع ألا ينظر في هذه الهوة. ويستخلص كيركجورد من هذه المقارنة أن القلق ما هو إلا «دوار الحرية» (4).

ويرى معظم الوجوديين أن هذا القلق الوجودي ينتج عن غياب المعايير المحددة من قبل، مما يضع على الفرد مسئولية اتخاذ قراراته بنفسه وبطريقة مستقلة عن أية قيمة مقررة من قبل. ومن هنا نشأت مقولة الوجوديين المشهورة «الحرية مسئولية». فالفرد الحر هو المسئول عن اتخاذ قراراته بنفسه دون أن يتأثر بما يصنعه الآخرون أو بمحاولاتهم للضغط عليه في أي اتجاه. ومثل هذه الحرية يهرب منها الكثيرون لأنها تجعل الشخص

يواجه «حيرة الاختيار» L'embarras de choix بين عدد من الممكنات التي يفترض وجودها في الفعل. ولهذا فان القلق الوجودي - على عكس القلق العصابي - لا يعوق الفرد عن الفعل، بل هو شرط لهذا الفعل.

تفسير فرويد والفرويديين للإبداع:

بدأ اهتمام فرويد بمحاولة معرفة منبع الإبداع عند الفنان واستقصاء دينامياته بواسطة منهجه في التحليل النفسي في مؤلفاته الأولى. نجد في مواضع متفرقة من كتابه الشهير «تفسير الأحلام» فقرات متعددة يلقي بها الضوء على مشكلة الإبداع الفني. وقد استفاد تلميذه أرنست جونز من هذه الفقرات التي نجد فيها مفتاحا لمقاله عن «هاملت.» وقد ألقى فرويد محاضرة في سنة 1908 عن «الشاعر وعلاقته بالحالم» يحاول فيها أن يتعرف على الأسلوب الخاص بالفنان الذي يميزه عن الحالم، ويجعلنا نسر مما يقدمه لنا في عمله الفني المليء بأحلام اليقظة في مظاهر متنوعة، في حين أننا ننزعج إذا اطلعنا على هذه الأحلام نفسها في أحلامنا أو في أحلام غيرنا من الناس. فما هو الفرق بين هذين النوعين من الأحلام، وما هو الأسلوب الذي يستعين به الفنان على تقديم أحلامه لنا وحملنا على قبولها. يرى فرويد أن الإجابة على هذا تنحصر في نقطتين:

أولاهما أن الفنان يقلل من تضخم الأنا عنده، على عكس ما يفعل الحالم. فالفنان يجعل ذاته خارج العمل الفني ولا يقحمها عليه، وإلا اتهم بالمباشرة والذاتية، وهذا هو ما يجعلنا نتقبل مشاركته في أحلامه، وننزعج من مواجهة أحلامنا.

أما النقطة الثانية فيبدو أنها تكمن في أن الفنان يقدم لنا ما يشبه «الرشوة» متمثلا في الصورة الفنية الجميلة للعمل الفني، أو الإطار الذي يقدم فيه أحلامه والذي ننال عن طريقه اللذة الأولى التي تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق، ننالها حين يتاح لنا أن نصبح حالمين مع الفنان أو مشاركين له في حلمه.

كذلك نجد أن فرويد يقرر في كتاب «الطوطم والتابو» أن الفن هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر. ففي الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة

رغباته اللاشعورية ينتج ما يشبه الإشباع لهذه الرغبات (5).

وإذا كان كل ما سبق يؤكد لنا أن فرويد يحاول أن يدرس الفنان من حيث هو فنان فإننا ندهش جدا غاية الدهشة حين نجده في مقدمة الكتاب الوحيد الذي خصصه بالكامل لدراسة فنان عصر النهضة الأشهر «ليونارد دافنشي» يقول أن حديثه عن دافنشي في هذا المؤلف لا يتناوله إلا من ناحية الباثوجرافيا (أي من الناحية المرضية) وهذه لا تكشف عن نواحي النبوغ لدى الرجل العظيم. وهذا يعني أنه يحاول أن يقول لنا أنه سيدرس دافنشي من حيث هو إنسان، ولا علاقة لما سيقوله لنا عنه بنواحي الإبداع المتعددة عند هذا الفنان العظيم. وأغلب الظن أن مثل هذا النص الذي أورده فرويد لينفي محاولته دراسة الإبداع عند الفنان يعني تقرير الفشل - كنوع من التحوط العلمي - أكثر مما يشير إلى تعيين حدود استخدام المنهج.

ومما يؤكد هذا ما تركه لنا تلامذة فرويد وأتباعه من كتابات تحاول أن تمد حدود منهج التحليل النفسي من العلاج النفسي إلى البحث العلمي في جميع المجالات بما فيها محاولة دراسة عملية الإبداع، وفهم الفنان من حيث هو فنان. ويمكن أن نذكر من هؤلاء كارل يونج وأرنست جونز وهانزساكس، وأوتورانك، وبريل، وشارل بودوان، وادمون برجلر... وكثيرين غيرهم.

فنجد مثلا أن أرنست جونز ينتهي من محاولته في دراسة الإبداع إلى أن الخصائص الرئيسية للآليات أو الميكانيزمات التي تساهم في الإبداع الفني مشابهة إلى حد كبير للآليات التي تقوم وراء النكتة والأحلام والأعراض العصابية التي تميز العرض النفسي. وهو يرى أن الفرق الجوهري بين الأحلام والإبداع يتمثل في أن الميكانيزم الرئيسي في الإبداع هو التفكيك Decomposition، وهو عكس الميكانيزم الرئيسي في الأحلام، أي التكثيف Condensation. ففي العمل الفني يقوم الفنان بتفتيت الشخصية الرئيسية وتوزيعها على عدة شخصيات أو معالجة الموضوع الفني في شكل خط رئيسي وعدة خطوط جانبية موازية تتجمع كلها في نهاية واحدة، بينما تتميز الأحلام بتجمع ملامح وسمات عدة شخصيات في شخص واحد.

وقد طبق جونز أراءه هذه في دراسة تحليلية لمأساة «هاملت» (6)، مهتديا في ذلك بما كتبه فرويد عنها في كتابه «تفسير الأحلام» كما سبق

أن أوضحنا، وانتهى إلى أن هذه المسرحية ليست سوى تصوير مقنع بعناية بالغة لحب الصبي هاملت لامه، وما نتج عن هذا الحب من بغض لأبيه وغيره منه، ودفاع ضد هذه الرغبات جعله يتخذ موقفه المتردد الشهير في الانتقام لأبيه من عمه الذي يمثل بديل الأب لأنه تزوج من الأم. فقتل العم هنا يعني أن يواجه هاملت رغباته المحرمة تجاه أمه.

وفي هذا الصدد كذلك نجد هانز ساكس يكرس كتابا بأكمله لدراسة الفنان من حيث هو فنان، وقد أسماه «اللاشعور الإبداعي» (7)، ويقرر فيه أن منهج التحليل النفسي يمكننا من الوقوف على دقائق عملية الإبداع في الشعر، وفي الفن بوجه عام وهو ينتهي إلى أن القصيدة ليست سوى حلم يقظة اجتماعي.

ويمكن أن نذكر أيضا أوتورانك في مؤلفه «الفنان»، وبريل في مقاله «الشعر كمنقذ فمي»، وشارل بودوان في مقاليه «الرمز عند فرهارن» و «التحليل النفسي لفيكتور هيجو»، وغير ذلك من المؤلفات والمقالات والبحوث التي استعانت بمنهج التحليل النفسي.

كما نجد كذلك أن كارل يونج يقوم بمحاولة دراسة الفنان ووضعه في طراز أو نمط من بين الطرز التي يتوزع بينها الناس، وهي الدراسة التي اشتهر بها يونج وتضمنت طرازيه المعروفين: الانطواء والانبساط. وقد وضع يونج الفنان في دراسته هذه ضمن النمط الذي سماه بالطراز الاستطيقي عند دراك عنده يتميز بأنه ذو صبغة فكرية وجدانية في وقت واحد.

إلا أننا نلاحظ أن يونج يقدم لنا اعترافا شبيها باعتراف فرويد، حين يقر بالعجز عن سبرغور عملية الإبداع الفني. ومثل هذا الاعتراف، كسابقه، ما هو إلا إقرار بالفشل، أكثر من كونه تحديدا للميادين التي يصح فيها استخدام المنهج.

وعلى هذا الأساس، لا يصح أن نغفل دراسات مدرسة التحليل النفسي باتجاهاتها المختلفة للإبداع والمبدعين متأثرين في ذلك بمثل هذه الاعترافات التي تعد من قبيل التواضع العلمي في كثير من الاحيان.

ونحن نبدأ بدراسة فرويد الشهيرة عن «ليوناردو دافنشي» (8) باعتبار أن فرويد مؤسس النظرية وصاحب المنهج، رغم أن بعض كتابات تلاميذه في هذا الموضوع قد ظهرت قبل ظهور هذا البحث. إلا أنهم قد اتبعوا في

هذا منهجه الذي كان واضحا منذ البداية، وقبل أن يشرع هو في معالجة موضوع دافنشي. أما جوهر هذا المنهج الفرويدي فيتلخص في محاولة تعيين الأسباب اللاشعورية للسلوك، التي يكون معظمها في شكل رغبات ودفعات غريزية لا يرضى عنها المجتمع بتقاليده ومحرماته، ولا يسمح بإشباعها، فتجري عليها عملية الكبت التي تؤدي إلى نفيها في اللاشعور، بحيث يخيل للشخص ولمن يحيطون به أنها قد فقدت إلى الأبد بعد أن نسيت تماما. ولكن الواقع أنها تظل تعمل بطريقة لا شعورية على توجيه سلوك الفرد في سنوات عمره التالية جميعها. أما بالنسبة لسلوك المبدعين فيقرر فرويد أن التسامي أو الإعلاء هو العملية التي تؤدي مباشرة إلى الإبداع. وهو يفسر ذلك بوجود رابطة أو علاقة بين الدافع إلى البحث وبين الدافع الشبقي الذي يقابل عادة بالكبت تبعا لتقاليد المجتمع، وبالتالي فان هذا الكبت ينسحب على دافع البحث أيضا لملاقته السابقة بالدافع الشبقي، والتي كان منشؤها أن دافع البحث يظهر أول الآمر لدى الطفل في شكل حب استطلاع وحل الأمور المتعلقة بالجنس. وتكون النتيجة في هذه الحالة حياة فكرية ضحلة تجعل الفرد يتسم بضيق الأفق.

ولكن في بعض الحالات يعجز الكبت عن الأضرار بدافع البحث، كما يعجز عن غمر جزء هام من الدافع الشبقي في اللاشعور، وتكون نتيجة هذا أن يتجه الدافع الشبقي المرتبط بدافع البحث إلى التسامي، الذي هو عبارة عن عملية إعلاء للرغبات الجنسية المرفوضة وتحويلها إلى غايات مقبولة اجتماعيا تأخذ عادة شكل إبداعات في شتى مجالات الحياة. وهكذا يرى فرويد أن التسامي هو المسئول عن كل الإنجازات الحضارية التي قام بها الإنسان.

ونتيجة لان فرويد يبحث عن علل السلوك وأسبابه في الطفولة المبكرة للفرد، فقد اتجه إلى البحث عن وثائق معينة عن حياة دافنشي منذ طفولته وتمثلت هذه الوثائق فيما يلي:

1- مذكرات دافنشي نفسه عن أمور تمس أحداث حياته ونمو شخصيته. وأهم موضوع ركز عليه فرويد هو ذلك الحلم الذي أورده دافنشي عن طفولته المبكرة ورأى فيه حدأة تدخل ذيلها في فمه.

2- كتابات دافنشي عن أمور غير شخصية، مثل رسالته في المقارنة بين

فن التصوير وفن النحت ورثائه لحال النحاتين وما ينالهم من رشاش الجير، ومن ذلك أيضا ما كتبه عن العلاقة بين الحب والمعرفة.

3- وثائق أخرى كتبها بعض معاصريه تؤرخ لبعض أحداث حياة دافنشي، وتشير إلى اتهامه بعقد علاقات جنسية مع بعض الشبان. بالإضافة إلى حديث المؤرخين عن أنه كان يحيط نفسه بتلامذة يمتازون بالجمال أكثر مما يمتازون بالموهبة. ومن هؤلاء تلميذه فرنشسكو ملنسي الذي ظل يلازمه حتى وفاته.

4- ملاحظات سلبية عن حياة دافنشي وعمله، منها أنه لم يتزوج ولم يكون أية علاقة عاطفية ناضجة بالمرأة، بل لم يدخل في حياته اسم امرأة قط اللهم إلا اسم أمه. ومن هذه الملاحظات أيضا أن دافنشي قلما كان يكمل لوحاته.

5- بعض الصور التي رسمها الفنان وتعتبر مكتملة كالموناليزا ويوحنا المعمدان والقديسة آن.

من هذه الوثائق انطلق فرويد محاولا أن يقدم لنا دراسة أركيولوجية(*) تبرز عوامل السلوك الدفينة لدى الفنان ليوناردو دافنشي. إن اهتمام فرويد الأكبر بالحلم الذي أورده دافنشي عن طفولته هو الذي يوجه بحثه ويصبغه بالصبغة الاركيولوجية فهو في بحثه عن العوامل المحددة لسلوك دافنشي الرجل يرجع إلى طفولته المبكرة التي يعتقد أنها كانت مليئة بعوامل ذات طابع شبقي هي التي حددت سلوك الفنان في الحاضر. فحاضر الفنان ليس سوى نتيجة لهذا الماضي البعيد، مثله مثل أي شخص فيما يرى فرويد من أن حاضر الناس هو نتيجة حتمية للماضي الطفولي.

وهكذا يبدو أن فرويد قد بدأ بحثه بداية باحث يحمل منهجا تجريبيا هو الذي يوجهه. فلديه فكرة عامة هي التي وجهت ملاحظاته التجريبية. فهو يضع فرضا ثم يحاول أن يختبره بالأدلة والبراهين التي توجد في الوثائق السابقة فإذا صمد الفرض أمام الاختبار تحول إلى نظرية. لكن الواقع أن هذا صحيح من الناحية الشكلية فقط. ففرويد لم يبدأ بفرض

(*) دراسة البقايا الجسمية والتشريحية والثقافية كالإنسان القديم خاصة في عصر ما قبل التاريخ، لمحاولة استنتاج التاريخ السحيق لحياة الإنسان على الأرض مما أوجد بينها من آثار حياة الإنسان القديم. والمقصود هنا البحث في الماضي البعيد لطفولة الفنان.

يحاول أن يتبين صحته من خطئه كما يخيل إلينا، وإنما هو قد بدأ بنظرية راسخة لديه اقتناع كامل بها، بحيث ينتهي به الأمر إلى أن يصبح انتقاؤه وتحليله للوثائق من قبيل التبرير وليس من قبيل التجريب. فاهتمامه بالوثائق ينصرف إلى ما تكشف عنه فقط من أمور شخصية وشبقية أو جنسية على وجه الخصوص. وفرويد يرى أن دافنشي قد واجه في طفولته المبكرة مشكلة من أهم المشكلات التي يواجهها كل الأطفال، في رأيه، ألا وهي نوع العلاقة بالأم، وهي مشكلة تتبلور في شكل سؤال ملح عن مصدر الأطفال: من أين ياتون وكيف ؟ وقد واجه ليوناردو الطفل هذه المشكلة بطريقة أكثر مدعاة للحيرة عن كل الأطفال الذين يكونون في مثل موقفه هذا، وذلك لان أمه لم تكن زوجة شرعية لأبيه وكانت تعيش بعيدا عن الرجل الذي أنجبت له هذا الطفل. ومن هنا زادت حيرة ليوناردو عن بقية الأطفال الذين يجدون أمامهم في العادة أبا وأما. وقد اسهم هذا الوضع الشاذ بشكل بارز في بناء الحلم الذي أورده ليوناردو الرجل بنفسه. كما نتج عن هذا الوضع أيضا موقف آخر اسهم بقدر عظيم في تحديد علاقة ليوناردو بموضوعات الحب في المستقبل. فقد أتيح لهذا الطفل أن ينفرد بأمه أكثر مما تتطلب الحياة السوية التي يقاسم الأب فيها طفله هذا الانفراد بالأم. ومن هنا يفسر فرويد فشل ليوناردو في تكوين علاقات عاطفية ناضجة، وظهور بعض الاتجاهات نحو الجنسية المثلية في علاقته بمريديه، كما يفسر أيضا بعض الخصائص الرئيسية لأعماله الفنية مثل ابتسامة الموناليزا وابتسامة العذراء والقديسة آن، واتحاد الأنوثة والذكورة في لوحة يوحنا المعمدان. وانشغاله في محاولاته الفنية المبكرة بتصوير رؤوس نساء باسمات. فقد كان هذا الطفل العبقري أسير ابتسامة أمه وأنوثتها (انظر هذه اللوحات في نهاية الكتاب).

ويستمر فرويد في محاولة إلقاء الضوء على طفولة الفنان لكي يصل إلى تفسير جوانب شخصيته في سن الرشد: فيفسر حلم الحدأة عند دافنشي تفسيرا يتفق ونظريته المسبقة التي أشرنا إليها. ويضطر في سبيل ذلك إلى افتراض عدد من الافتراضات الجريئة التي يحاول أن يقحمها على الحلم. فهو يرى أنه لا بد لدافنشي من أن يكون قد اطلع على بعض المعلومات عن الحضارة المصرية القديمة وعرف منها بالتالي أن المصريين

كانوا يتخذون طائرا شبيها بالحدأة رمزا للأمومة ويسمونه Mut وهذه قريبة من لفظ Mutter الذي يعني الأم بالألمانية. كما لا بد له من أن يكون قد اطلع كذلك على تلك النظرية التي تتحدث عن وسيلة هذه الطيور إلى التلقيح والإخصاب إذ أنها تلقح بدون حاجة إلى ذكور من نوعها. ثم يضيف إلى ذلك الرأي الديني عن ميلاد المسيح ويجمع هذه الأجزاء كلها إلى ذكرى طفولة دافنشي التي لا بد أن تكون قد تركت في ذهنه أعمق الأثر، عندما كان ينتقد أباه ولا يجد أمامه إلا أمه. ويخرج من هذا كله بفكرة يعتقد أنها دقيقة عن نفسية هذا الفنان من خلال حلم الحدأة التي تضع ذيلها في فمه.

بعض الاتجاهات التحيلية الأخرى:

أثرت نظرة فرويد إلى الإبداع ومحاولته لتفسيره عن طريق مفهوم الإعلاء أو التسامي على كثير من تلامذته الذين حاولوا بدورهم دراسة هذه الظاهرة وتفسيرها مستخدمين نفس منهج التحليل النفسي، وان كانوا قد اختلفوا في الجوانب التي ركزوا عليها أحيانا وفي الميكانيزمات أو الآليات التي يعتقدون أنها تفسر الإبداع أحيانا أخرى. وقد انتهى المطاف ببعضهم إلى أن يتفقوا مع أستاذهم في جوهر نظرته، كما انتهى البعض الآخر إلى معارضته - جزئيا أو كليا - في هذه النظرة. ومن هؤلاء الذين اتفقوا معه ارنست جونز، كما اتضح لنا من تفسيره لمسرحية هاملت. كذلك نجد اللاشارب Ella F. Sharpe تنظر إلى النشاط الخيالي الإبداعي، عند كل من العالم والفنان، على أساس أنه محاولة للسيطرة على النزعات العدوانية والجنسية عن طريق إعلاء تلك النزعات.

أما فيربيرن W. R. D. Fairbairn فيذكر لنا أن الكشوف الحديثة للتحليل النفسي تؤكد الدور الهام الذي تقوم به دوافع الهدم في الأعمال الفنية الإبداعية التي هي عبارة عن خيالات بديلة تكون وظيفتها هي التخفيف من وطأة القلق والشعور بالذنب. ويؤيده في هذا الصدد محلل آخر هو: لي H. B. Lee الذي أدت به ملاحظاته لمرضاه إلى أن يرى أن إبداع الأعمال الفنية أو تذوقها إنما ينشأ لتصريف الحاجة النفسية الناشئة عن انفعالات الهدم التي لم تكبت. ونحن نلاحظ أنه لم يكتف بان يطلق حكمه هذا على المبدعين

فقط بل عممه على المتذوقين للإبداع أيضا.

ونجد في الفريق الآخر الذي يختلف مع فرويد في نظرته من يجرون بعض التعديلات التي قد لا تتجاوز تغيير بعض الأسماء والمسميات مثل ادمون برجلر الذي يعتقد أنه يعارض فرويد في قوله أن الإبداع يصدر عن رغبات طفلية غريزية، في الوقت الذي يرى هو أنه إنما ينتج عن الجهود التي تبذل لمقاومة هذه الرغبات غير المقبولة. وهكذا نجد أنه ما زال يدور في فلك فرويد وان خيل إليه أن يعارضه. فهو قد ركز على العمليات الدفاعية ضد الرغبات الغريزية المكبوتة، وفرويد يعتبر التسامي أو الإعلاء أحد هذه الآليات. ولكننا نجد معارضا آخر أكثر جدية متمثلا في شخص المحلل المعاصر لورنس كيوبي L. S. Kubie الذي يذهب في معارضة فرويد إلى حد بعيد من خلال الإطار النظري للتحليل النفسي ذاته، فلا يتفق معه في وجود صلة وثيقة بين صراعات اللاشعور وبين الإبداع بل يرى على العكس أن الصراعات اللاشعورية تضر بالإبداع في كل المجالات، وتفوقه وتشوهه. وقد ألف كيوبي كتابا عن نظرته هذه سماه «التشويه العصاب لعملية الإبداع» ويذهب فيه إلى أن نسق أو نظام ما قبل الشعور Preconscious system هو الأداة الرئيسية للنشاط الإبداعي، وليس النسق اللاشعوري كما يقول فرريد وتلامذته، وأن الإبداع الحقيقي لا يوجد إلا إذا أمكن للعمليات قبل الشعورية أن تتضح بحرية، وهذه العمليات قبل الشعورية تظهر تحت تأثير كل من العمليات الشعورية واللاشعورية التي تتصف كل منها بالجمود والتقيد وذلك بحكم توسطها بينهما، فالعمليات الشعورية الرمزية مفيدة بالواقع مما يحد من عملها الخيالي الحر، رغم أنها قد تساعد المبدع في عمليات تسهيم المدركات وتجريدها بربط المعاني بعضها بالبعض الآخر. أما العمليات اللاشعورية فعلاقة الرمز فيها بما يرمز إليه ضئيلة، أو هي بالأحرى مفقودة، وربما كان هذا بفعل الكبت الذي لا يمكن التغلب عليه بأي فعل إرادي. ويميل اللاشعور في حالة سيطرته إلى أن يؤدي إلى أنواع من الأداء النمطي المتصلب نظرا لما فيه من صراعات غير محلولة (9).

وهكذا يرى كيوبى أن عملية الإبداع هي القدرة على إيجاد علاقات جديدة وغير متوقعة، ولذا فان العمل الحر للعمليات الرمزية في المستوى قبل الشعوري له أهمية كبيرة فيها. وهو فهم يقترب من فهم أصحاب

الدراسات السيكومترية في الإبداع مثل جيلفورد وغيره.

أما قول فرويد وتلامذته بأن إعلاء العمليات اللاشعورية أمر ضروري لتفسير ظاهرة الإبداع في كل المجالات، فهذا ما يراه كيوبى قولا مضللا قائما على مزاعم غير دقيقة مبنية على إهمال وعدم فهم الدور الذي يقوم به نظام ما قبل الشعور في عملية الإبداع.

تفسير الإبداع بتعويض النقص عند أدلر:

وإذا كان فرويد وتلامذته يعتقدون بأن الصراعات الجنسية الطفيلية والرغبات العدوانية التي تؤدي إلى السلوك العصابي لدى من لا يستطيعون حلها حلا سويا هي نفسها التي يحلها المبدع عن طريق التسامي أو الإعلاء فينشأ عن ذلك أشكال النشاط الإبداعي المختلفة، فان الفرد أدار - باعتباره أحد المنشقين على فرويد - يرفض هذه النظرة بشقيها بالنسبة للأفراد العاديين وبالنسبة للمبدعين على السواء. ويفسر الموقف في الحالتين بعقدته المعروفة «بالشعور بالنقص» أو بتعبير أصح «الشعور بالدونية» inferiority feeling. فهو يرى أن النبوغ إنما ينتج عن شعور بالنقص - وخاصة النقص العضوي - مما يدفع العبقري إلى أن يواجه بشجاعة هذا الشعور بالنقص عن طريق عملية التعويض Compensation الذي يدفع بصاحبه إلى التفوق في ناحية أخرى. وهذا ما يميز العبقري عن العصابي الذي يتخذ من هذا النقص حجة لعدم بذل الجهد ويضخم - لنفسه وللآخرين - ما كان يمكن أن يقوم به لو لم يلحق به ما أصابه.

هذا عن ادلر، أما عن المنشق الأول الذي اختلف مع فرويد منذ البداية ونعني به كارل يونج، فسنخصص له قسما مستقلا لما قدمه من نظرية مفصلة في الإبداع من خلال مفهومه الخصب عن اللاشعور الجمعي.

تفسير الإبداع بالإسقاط عند يونج:

لقد كان يونج من أبرز تلامذة فرويد وأكثرهم نبوغا، ولكنه اختلف معه وانشق عليه لكي يؤسس سيكولوجيا خاصة به أسماها «علم النفس التحليلي» معارضا بها مدرسة «التحليل النفسي» الأصلية التي ابتدعها فرويد وسار على نهجها معظم تلامذته من بعده مع تعديل بعض جوانبها أو التركيز على

بعض الجوانب دون بعضها الآخر. وكان المصدر الأساسي للخلاف بين فرويد ويونج هو عدم اعتقاد الأخير بأن الطفولة هي المسئولة بشكل رئيسي عن تحديد سلوك الفرد الراشد، المريض، أو السوي، كما يؤكد فرويد. وإذا كان يونج يتفق مع فرويد في القول بأهمية اللاشعور وبأنه هو مصدر الإبداع والعصاب على السواء بما فيه من رغبات ودفعات مكبوتة، فانه يختلف معه في تحديده للأشعر، فعلى حين يرى فرويد أن معظم اللاشعور مكتسب وشخصي، نرى يونج يميز بين نوعين من اللاشعور أحدهما شخصي - وهو ما تكلم عنه فرويد - والآخر جمعي ينتقل بالوراثة إلى الشخص حاملا آثار خبرات الأسلاف وتراثهم، وهذا اللاشعور الجمعي عند يونج هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة. وقد وجد يونج مظاهر اللاشعور الجمعي واضحة في الأحلام وعند الذهانيين المصابين بالأمراض العقلية، كما وجد مثل هذه المظاهر في بعض الأعمال الفنية، فاستنتج أن اللاشعور الجمعي هو الأساس الجوهري وراء إبداع هذه الأعمال. وهو هنا يقع فيما يسميه في أصحاب المنطق بأغلوطة المماثلة Fallacy of analogy مثلما فعل الفرويديون حينما وجدوا أن هناك ظواهر كثيرة في الأحلام ولدى العصابيين تدل على ضغط عقدة أوديب، ووجدوا مظاهر هذه العقدة أيضا في بعض الأعمال الفنية فاستنتجوا من ذلك أن العقدة الاوديبية هي أساس سلوك الفنان والعصابي معا. ولكن الاتفاق بين يونج والفرويدين في الوقوع في أغلوطة المماثلة لا يعني اتفاقهم في تعليل الإبداع أو المرض النفسي. فثمة خلاف جوهري كان هو السبب - كما أشرنا - في خروج يونج على فرويد ومدرسته، فعلى حين يذهب فرويد وأنصاره إلى تعليل السلوك الحاضر بأحداث الطفولة الماضية التي خلفت في نفوس أصحابها عقدة أوديب التي تكبت في اللاشعور، وتقوم بعملها بعد انتهاء مرحلة الكمون، يعلل يونج الماضي «بالحاضر»، فيرى في تعليل مشكلة الإبداع مثلا، أن العامل الحاسم في ذلك هو انسحاب اللبيدو(*) Libido من رموزه الاجتماعية التي كان متعلقا بها في الخارج، نتيجة لان هذه الرموز لم تعد تصلح. لأداء مهمتها وذلك لما

(*) اللبيدو رمز بدأ باستعماله فرويد مشيرا به إلى الطاقة الشهوية الجنسية الغريزية التي تتطور مع الفرد منذ ميلاده حتى نضجه وتأخذ أشكالا مختلفة كما تتخذ موضوعات معينة في كل مرحلة من مراحل النمو النفسي - الجنسي.

أحدثه تطور المجتمع من تغير في الثقافة الإنسانية. وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه اللبيدو إلى داخل الشخصية. ويحدث له أحيانا أن يثير أعمق مناطقها فتبرز هنا كوامن اللاشعور الجمعي التي يشهدها الأشخاص العاديون في أحلام النوم بينما يشهدها العباقرة في اليقظة. ويتعلق اللبيدو بهذا البعض الذي برز، ويزيده بروزا بأن يمليه على الفنان ليخرجه في أعماله الفنية رمزا يبدو أمامنا في وضوح الشعور فلا نلبث أن نتعلق به بدلا من الرمز المنهار.

والواقع أن فرويد يضع ملاحظات تدل على أنه كان على بينة من وجود اللاشعور الجمعي خلف اللاشعور الشخصي الذي ضخمه وبالغ في أهميته على حساب اللاشعور الجمعي، ولكن يرجع الفضل ليونج في الكشف عن أهمية هذا الأخير وضخامته. وإذا جاز لنا أن نتصور اللاشعور بنوعيه على شكل جبل من الجليد العائم، فان اللاشعور الشخصي لا يمثل منه إلا الجزء الأصغر الذي يظهر على سطح الماء، أما معظم هذا الجبل الهائل الذي يختفي تحت الماء فهو اللاشعور الجمعي الذي يمثل جماع تجارب الإنسانية المنحدرة إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد والآباء عبر عملية التطور السحيقة في القدم. ويرى يونج أنه إذا كانت دراسة التطور البيولوجي تطلعنا على وجود بقايا جسدية نقلتها الوراثة إلينا من الأسلاف فلا بأس هناك من أن توجد وراثة نفسية أيضا أورثتنا هذا اللاشعور الجمعي الذي يتحد لدى أفراد الجنس البشري جميعا بغض النظر عن الحدود والجنسيات. ومن هنا يفسر لنا يونج لماذا تكون الروائع في الأعمال الفنية الخالدة بلا وطن، ولماذا تلقى صدى وتجاوبا لدى الإنسان في كل مكان. ذلك كله لأنها إنما تنبع من اللاشعور الجمعي الذي تشترك فيه الإنسانية جمعاء، ذلك الذي ينبسط عنده تاريخها وتلتقي أجيالها، فإذا غاص الفنان المبدع إلى هذه الأعماق فقد بلغ قلب الإنسانية، واغترف منه. وإذا عرض على الناس قبسا من هذا المنبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم.

ولكن يونج يرى أن الأعمال الفنية لا تنبع كلها من هذا المعين، ويميز في هذا الصدد بين نوعين منها، هما:

أ- الأعمال السيكولوجية: ولا يزيد عمل المبدع فيها على توضيح المضمون الشعوري. ويندرج تحت هذا النوع كل ما يتناول شئون الحب والبيئة والأسرة

والجريمة والمجتمع، ويشمل الشعر التعليمي ومعظم الشعر الغنائي والدراما والتراجيديا والكوميديا.

ب- الأعمال الكشفية: وهي تستمد وجودها من اللاشعور الجمعي، حيث تكمن بقايا الخبرة والتجربة الأولى للأسلاف ويوضع في هذا الصنف الجزء الثاني من فاوست لجيته و «راعي هرمس» لدانتي، و «هي أو عائشة» لريدار هاجارد.

ولا يهتم يونج إلا بهذا النوع الأخير، الذي لا ينتجه إلا المبدع الحق، بينما يهمل الأدب السيكولوجي ويرفض النظر في تعليله بحجة انه تافه لا يستمد أصوله من اللاشعور الجمعي بل من عالم الواقع الخارجي..

أما مضمون هذا اللاشعور الجمعي الذي يستقي منه الفنان المبدع رموزه فهو عبارة عن رواسب باقية في النفس الإنسانية ترجع إلى آلاف السنين، ويطلق عليها يونج اسم «النماذج البدائية» Archetypes وتنعكس في الأساطير والحكايات بعد أن تكون قد خضعت لبعض التغيير نتيجة لأنها ارتفعت إلى مستوى الشعور، وأصبحت تراثا شعبيا يحكى ويعيش في نفوسنا. أما في الأحلام فإنها تظهر عارية دون تغيير إلى حد كبير. ولو حاولنا أن نتحرى السبب في وجود هذه النماذج في نفوسنا، لوجدنا أن ذلك يرجع إلى أن أسلافنا عندما كانوا يشهدون حدثا أو ظاهرة في العالم الخارجي المحيط بهم كشروق الشمس ثم غروبها مثلا - لم يكونوا يشهدونه فحسب، باعتباره حدثا موضوعيا مستقلا عن الذات المشاهدة، بل كانوا يوحدون بين الذات والموضوع في عملية نفسية ذات طابع انفعالي تنتهي ببروز شيء هائل عجيب لا تلبث الذات أن تسقطه في الخارج في صورة الإله أو القدرة الخارقة أو ما إليهما. وهكذا ظهرت الأساطير كتعبيرات رمزية تصور ما يحدث في أعماق النفس البشرية نتيجة لأحداث الطبيعة الخارجية ولتوحدها معها. وقد تركت هذه الأحداث النفسية آثارا عميقة في نفوس أصحابها، وانتقلت إلينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسميه يونج باللاشعور الجمعي. وأما كيف يطلع الفنان الأصيل على مضمون اللاشعور الجمعي فان يونج يرى أن ذلك إنما يتم «بالحدس» الذي يتميز به الفنان بشكل فطري، وهو الذي يجعله يدرك مضمون اللاشعور في اليقظة، بينما لا يستطيع سائر الناس الاطلاع عليه إلا في بعض أحلام النوم. والفنان المبدع

لا يغوص في اللاشعور الجمعي باحثا في طبقاته العميقة عن إبداعاته، وإنما هو يشهد مضمون اللاشعرر الجمعي، أو أن هذا المضمون يتكشف له من تلقاء نفسه، لان يونج لا يرى أن السلوك الإبداعي موجه تقدر ما هو تلقائي. وحين يتكشف للفنان مضمون هذا اللاشعور الذي يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشرية، لا يلبث أن يسقطها في صورة رموز. والفنان المبدع الأصيل وحده هو الذي يستطيع خلق الرمز الجديد الذي يوصف بأنه حي ومحمل بالمعنى، ولا يرتضي الرموز التقليدية القائمة بالفعل. وإذا كان خلق هذا الرمز يتطلب أسمى مرتبة ذهنية، فانه يصدر كذلك عن أكثر حركات النفس بدائية، حتى يتحقق له أن يمس في الإنسانية وترا مشتركا.

وهكذا نجد أن الرمز يعتمد في ظهوره على «الحدس» من ناحية، وعلى «الإسقاط» من ناحية أخرى. فبالحدس يصل المبدع إلى الوتر المشترك بين كل بني البشر، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعا إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز. فالرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى. ويعيش الرمز ويبقى حيا حين يكون محملا بالمعنى غنيا به، كما أنه يمكن أن يموت إذا وجدت صيغة أفضل منه للتعبير عن مضمونه. وبهذا المعنى يمكن أن نقول أن الصليب مثلا كان رمزا حيا بالنسبة للقديسين، لكنه يموت بالنسبة لكثير من المسيحيين المحدثين. كما يمكن أن نرى كل شيء رمزا، على أساس اتجاهنا الشعوري نحوه. ويصف يونج هذا الاتجاه لدى بعض الناس بأنه «اتجاه رمزي». وهو يرى أن سلوك الأشياء في العالم المحيط بنا يبرر هذا الاتجاه تبريرا جزئيا. ونحن نحاول التخلص منه عن طريق العلم شيئا فشيئا، وذلك بأن نجعل المعنى تابعا للواقع. ويتضح مما سبق أن الرمز لا يمكن أن يكون من أصل لا شعوري خالص، لان هذا الأصل اللاشعوري الذي ينبع منه الرمز، وهو النماذج البدائية، يبرز في الشعور، كما سبق أن أشرنا، فالرمز يتضمن في نفسه إذن عناصر شعورية وأخرى لا شعورية. وإذا كان الرمز يمتد على الحدس من ناحية والإسقاط من ناحية أخرى فان الإسقاط الذي يقصده يونج يختلف عن مفهوم الإسقاط عند فرويد وأنصاره. ويقدم لنا يونج مفهومه عن الإسقاط فيقول بأنه يعتمد على التوحد القديم بين الذات والموضوع عند البدائيين الذين لم

يعرفوا التفرقة بين الأنا والعالم، ومن ثم فان إدراكهم للعالم لم يكن كادراكنا نحن له. فقد أدركوا العالم باعتباره كائنا مهولا تشيع، فيه الحياة التي يكونون هم أنفسهم مظهرا من مظاهرها. وهذا ما يفسر انتشار النزعة الاحيائية Animinism عند كثير من الشعوب البدائية. وهذه النزعة هي التي كانت تجعل عملية الإسقاط تجري لديهم بطريقه تلقائية أو سلبية كما يعبر يونج نفسه. فهم يسقطون حيويتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة. ويقابل يونج بين هذا الإسقاط السلبي ونوع آخر هو الإسقاط الإيجابي Active projection الذي يختلف عن سابقه في أنه موجه ولا غنى عنه في فهم عملية الامتصاص أو الاستدماج Introjection التي يسكب الشخص فيها أحاسيسه في شيء ما. أو بموضعها فيجعلها موضوعا. وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات. وبقدر ما تنطبق شروط الرمز الجديد الحي على هذا الشيء الذي تسقط عليه الأحاسيس يكون صاحبه عبقريا ومبدعا ذا أصالة حقيقية (١٥). وإذا كان الإسقاط عند يونج يعتمد على الحدس فان هذا يجعل صورة الفنان المبدع عنده شبيهة بصورته عند برجسون والفرويديين والقائلين بالإلهام. فالفنان هنا شخص يشرق عليه كل شيء في ومضة، وومضة الإبداع هذه هي كل ما يركز عليه ونج في عملية الإبداع، وهذا ما سبق أن انتقدناه في الفصل الأول.

دراسات لإثبات الاتجاهات التحيلية:

قام عدد من الباحثين بإجراء بعض الدراسات التي تأثرت بشكل أو بآخر بمفاهيم مدرسة التحليل النفسي والاتجاهات التي تفرعت منها، وكثيرا ما كان الغرض من هذه الدراسات هو إثبات بعض هذه المفاهيم ذات الطابع النظري بأسانيد أو براهين ذات طابع تجريبي لمحاولة تعزيزها.

وسنعرض لبعض هذه الدراسات بإيجاز شديد (١١).

أول ما يمكن أن نذكره في هذا الصدد الدرس التي قام بها مونستربرج وميوسن Munsterberg and Mussen في سنة 1953، وقاما فيها باشتقاق بعض الفروض من النظريات التحليلية عن الإبداع والشخصية المبدعة.

وقد حصل الباحثان بعد ذلك على بعض البيانات عن حياة بعض الفنانين، ووجدا منها ما يعزز الفروض الآتية عند عينة من الفنانين في مقابل عينة

أخرى من غير الفنانين:

1- عدد الفنانين الذين عندهم شعور طاغ بالذنب أكبر من عدد غير الفنانين.

2- عدد الفنانين الذين لا يستطيعون أو لا يرغبون في إطاعة والديهم أكبر من عدد غير الفنانين.

3- عدد الفنانين الانطوائيين والذين يتميزون بحياة داخلية خصبة أكثر من عدد غير الفنانين.

أما الفروض الثلاثة التالية فلم يجدا ما يعززها:

1- انو غير الفنانين يظهرون نزعات عدوانية صريحة أكثر من الفنانين (على أساس أن هؤلاء يعبرون عن نزعاتهم العدوانية في فنهم).

2- إن تقدير الإنتاج الغني للفنان يمده بشعور بالزهر ذي طابع نرجسي أساسا.

3- إن الفنان يفسر التقدير على أنه نتيجة لمشاركة الآخرين له في الشعور بالإثم.

وهناك أيضا دراسات أخرى تحاول الربط بين موقف الفنان المبدع أثناء عملية الإبداع وموقف المريض النفسي أثناء جلسات التحليل النفسي. ومن ذلك الدراسة التي قام بها بيريز «Beres> الذي يرى أن هناك تشابها بين الجو الموجود في كل من الموقف التحليلي والخبرة الجمالية، ويتميز هذا الجو بنكوص الذات والتسامح أو التقبل. وفي كليهما تصبح العمليات الأولية (اللاشعورية) أكثر وضوحا، وتتقبل المتناقضات ويعبر عن الحاجات الأساسية الممنوعة، وتثار الأحداث الرئيسية في حياة الفرد. ويرى هذا الباحث - شأنه في ذلك شأن معظم المحللين النفسيين - إن هذا التشابه في المحتوى يمتد ليشمل ما ينتج من المحلل أو المريض أثناء التحليل، وموضوعات الفنان، وأساطير وخرافات كل الشعوب. وأساس هذا التشابه في رأيه بين العمل الفني والموقف التحليلي - على الأقل - هو إعادة خلق وظهور ما هو ممنوع وما هو مكبوت، كما أن عملية التواصل في الفن وفي جلسات التحليل النفسي هي أحد المكونات الرئيسية التي تجمل الاثنين يتشابهان. وهناك نوع آخر من الدراسات التحليلية التي تستخدم الاختبارات الإسقاطية التي تعتمد على منبهات غامضة يسقط عليها الفرد مشاعره، ورغباته، مثل

اختبار بقع الحبر المعروف باسم صاحبه «رور شاخ». من هذا النوع الدراسة التي قام بها ميدن (12) Myden ودرس فيها مجموعة تمثل أعلى مستويات النجاح في مجالات الفنون المسرحية والتشكيلية والأدب وتتكون من 16 رجلا و 4 سيدات، وقارنها بمجموعة أخرى تتكون من نفس العدد من الرجال والنساء، ومن نفس المستوى العقلي والمستوى الاجتماعي - الاقتصادي من الناجحين في مجالات الأعمال والقانون والتربية والطب. واستخدم اختبار «رور شاخ» كأداة للبحث.

وقد تبين من تحليل الشكل والمضمون في الاختبار أن المجموعة الأولى التي تتميز بالإبداع تستخدم العمليات الأولية Primary processes (اللاشعورية) أكثر من المجموعة الثانية (غير المبدعة) بشكل دال. ويرى هذا الباحث إن العمليات الأولية تبدو لدى الفرد المبدع متكاملة مع العمليات الثانوية (الشعورية)، ولا يبدو أنها تثير القلق أو تزيد منه ولكنه لم يثبت وجود فروق كمية في القلق بين المجموعتين. كما أنه يرى أن المبدعين يميلون لاستخدام النكوص Regression(*) في تفكيرهم أكثر من استخدامهم لرقابة الأنا الصارمة. وهم يستخدمون أيضا قدرا أقل بشكل جوهري - من الكبت إذا ما قورنوا بالمجموعة غير المبدعة. ويرى «ميدن» أن أحد الفروق الجوهرية التي تميز المجموعة المبدعة هو إحساسهم الأقوى بتأثير العامل النفسي في حياتهم. وهو يصفهم بأنهم «موجهون من داخلهم» Inner Directed ولا يتبعون بسهولة استجابات الآخرين وآرائهم. كما أنهم يعانون من التناقض الوجداني Ambivalence نتيجة لنقص الكبت الذي يجري على المشاعر والرغبات اللاشعورية المتمثلة في «الهي ID»(**).

ومن هذه الدراسات التي استخدمت الوسائل الاسقاطية أيضا، الدراسة التي قام بها باين وهولت (13) Pine and Holt على 13 طالبا، و 14 طالبة من

(*) النكوص هو الارتداد إلى أساليب صفاية سابقة من النشاط العقلي والسلوك الانفعالي كانت ملائمة أثناء الطفولة، ويكون الفرد قد تجاوزها إلى أساليب ناضجة. وعندما يعود إليها في سن الرشد يعتبر هذا نكوصا. وينشا النكوص كحيلة دفاعية يقوم بها الأنا حينما يواجه فشلا أو إحباطا في الواقع الذي يعيش فيه.

(**) الهي أو الهو ID تنظيم في الشخصية يحتوي على الدفعات الغريزية والخبرات التي تكون لاشعورية، في مقابل الأنا الذي يتعامل مع المواقع، والانا الأعلى (الضمير) الذي يراقب سلوك الأنا ويضبط دفعات الهي. وهذه التنظيمات الثلاثة تمثل نظرية فرويد عن تكون لشخصية.

طلبة الجامعة العاديين الذين لم يتخرجوا بعد والذين لم يظهروا تفوقا خاصا في العلوم أو الفنون واستخدم فيها اختبار رورشاخ (14) إلى جانب الملاحظة الاكلينيكية الواسعة وتبين لهذين الباحثين أنه بين الرجال لا توجد علاقة بين كمية التعبير عن العمليات الأولية اللاشعورية، كما تتمثل في الخيالات وبين فعالية الضبط لمثل هذا التعبير والتحكم فيه، وان المستويات الكيفية في التخيل لا ترتبط بالتعبير الكمي عن هذه العمليات الأولية، ولكنها ترتبط ارتباطا إيجابيا بفعالية الضبط أو الرقابة. أما عن النتائج بالنسبة للطالبات فقد كانت غامضة.

وآخر دراسة نذكرها في هذا المجال، الدراسة التي قام بها هامر E. F. Hammer في سنة 1959 وهي عبارة عن بحث استطلاعي عن شخصية طلبة الفنون الموهوبين في فن التصوير. وكانت عينته تتكون من 18 طالبا. وقد اعتمد على تقديرات الأساتذة لإبداع هؤلاء الطلبة، واتضح من هذه التقديرات أن هناك 5 أفراد قدروا على أنهم مبدعون، و 8 قدروا على أنهم متوسطون في إبداعهم، و 5 قدروا على أنهم عاديون.

واستخدم هذا الباحث بالإضافة إلى اختبار رور شاخ السابق، اختبارا آخر من الاختبارات.

الاسقاطية كذلك يسمى باختبار تفهم الموضوع «T. A. T.»، وذلك للكشف عن الصفات الشخصية التي تميز المبدعين عن غيرهم. وقد وجد أن المبدعين يتميزون عن الآخرين ممن هم أقل إبداعا (أي عن المتوسطين في الإبداع)بعمق واتساع مدى المشاعر والانفعالات، والاستعداد للاستجابة الداخلية، والميل للملاحظة بدلا من المشاركة في النشاط، والثقة، والسعي وراء القوة، والنزعة الاستقلالية، والقدرة على تجنب الصراعات، والحاجة للاستعراض، وتحمل المعاناة والضغوط، والإحساس بالتوازن الداخلي الذي يهدف لأحداث توازن خارجي.

وفي دراسة تالية لنفس الباحث أجريت في سنة 1961 على طلبة الفنون كذلك باستخدام نفس تقديرات الإبداع السابقة ونفس الأدوات بالإضافة إلى مقياس تقدير لمشاعر الاتزان الانفعالي، اتضح أن الاختبارات الاسقاطية ومقياس التقدير للاتزان الانفعالي تفرق وتميز بين العاديين والمبدعين من الطلبة حيث تبين أن المبدعين يكونون أكثر في اتزانهم الانفعالي.

تفسير الإبداع بدافع تحقيق الذات:

يرى عدد من أصحاب النظريات الوظيفية في الشخصية تفسير الإبداع بأنه نتيجة دافع أساسي لدى المبدعين هو الدافع لتحقيق الذات. فالمبدعون يتميزون بحاجتهم للارتباط بالعالم المحيط بهم، والإنتاج الإبداعي هو وسيلتهم إلى ذلك لأنه هو الرابطة التي تربط بين المبدع وبين العالم الذي يعيش فيه لان ما أنتجه هو جزء منه وهو أيضا جزء من العالم المحيط به. وهكذا نجد أن المبدعين يمارسون أنفسهم أو يحققون ذاتهم في الفعل الإبداعي.

ويعتبر جولدشتاين K. Goldstein أول من أطلق اسم «تحقيق الذات» على هذا الدافع. وهو يرى أنه الدافع الوحيد الذي يوجه نشاط الحياة السوية لدى الإنسان بوجه عام، كما يوجه تقدم الحياة الإنسانية كلها. فالإنجازات الثقافية المختلفة التي يحققها الإنسان لا تصدر عن القلق وليست مظاهر للرغبة في تجنب القلق أو خفضه كما ترى الاتجاهات التحليلية التي تبحث عن العمليات اللاشعورية المختفية وراء الإبداع والتي يكون هدفها هو خفض التوتر الناشئ عن إلحاح هذه الرغبات الجنسية المكبوتة. بل أن هذه الإنجازات الثقافية - في رأي جولدشتاين - ما هي إلا تعبير عن قدرة الإنسان على الإبداع وميله إلى تحقيق ذاته من خلال فعل الإبداع نفسه. على أن ميل الإنسان إلى تحقيق ذاته قد يجعله يدخل في صراع مع بيئته، وهذا الصراع عادة ما يصحبه صدام وشعور بالقلق لان الشخص المبدع الذي يغامر بالدخول في مواقف كثيرة، يعرض نفسه لصدمات ويجد نفسه في مواقف قلق أكثر مما يحدث للشخص العادي، إلا أن تحمل هذا. القلق الناتج عن الصدام مع البيئة - وهو يختلف في جوهره عن القلق العصابي عند فرويد - يعد علامة من علامات الشجاعة التي تميز المبدعين، وهو قلق ضروري ولازم لمن يريد تحقيق ذاته.

ومن الذين ينادون أيضا باعتبار «تحقيق الذات» مصدرا للإبداع ماسلو A. H. Maslaw ولماسلو نظرية في الشخصية مبنية على نظريته في الحاجات Needs التي حلت في علم النفس المعاصر محل نظريات الغرائز. ويتصور ماسلو الحاجات التي تحرك سلوك الإنسان على شكل هرم تكون قاعدته هي الحاجات العضوية والبيولوجية مثل المأكل والمشرب والملبس.. الخ يليها

مجموعة من الحاجات الاجتماعية التي تجعله ينشد العيش ضمن مجتمع ثم مجموعة أخرى من الحاجات النفسية مثل الحاجة للشعور بالأمن والشعور بالحب المتبادل، ثم تأتي في النهاية وعلى قمة هذا الهرم الحاجة إلى تحقيق الذات. ومن القواعد الهامة في هذه النظرية أن الإنسان لا يستطيع إشباع مستوى قبل أن يشبع المستوى الأدنى له من الحاجات التي تسبقه فلا يمكن للإنسان مثلا أن يفكر في تحقيق ذاته وهو مشغول بإشباع الحاجة للطعام. وهو يحاول تعميم هذا المفهوم على مظاهر الإبداع لدى الناس جميعا وبغض النظر عن قصره على النابغين منهم. فهو يطبق تحقيق الذات على ما يظهر من إبداع في الحياة اليومية للناس العاديين أثناء ممارستهم لأعمالهم العادية. وهو ما يطلق عليه ماسلو «الإبداع المحقق للذات.»

ولا ينحصر هذا النوع من الإبداع في إنتاج أو نشاط معين، بل يتجلى لدى أشخاص عاديين مثل الزوجة أو ربة البيت التي تضفي على ما تقوم به في منزلها نوعا من الطرافة والتجديد، أو طبيب الأمراض العقلية الذي لم يكتب طوال حياته مقالا نظريا أو بحثا علميا بل يسعده فقط أن يقوم في عمله اليومي بمساعدة مرضاه على أن يخلقوا أنفسهم خلقا جديدا ويبذل في سبيل ذلك كل جهده ووقته. هذا النوع من الأشخاص العاديين يتسمون بالتلقائية، وحرية التعبير، والتأليف بين الأشياء والمواقف التي تبدو متناقضة وعدم الخوف من المجهول، أو ما يطلق عليه كارل روجرز باختصار «التفتح على التجربة». مثل هؤلاء الأفراد يعيشون في العالم الواقعي، عالم الممارسات اليومية، أكثر مما يعيشون في عالم المفاهيم والأفكار المجردة والتوقعات والأنماط التي يخلط معظم الناس بينها وبين العالم الواقعي، وكأنهم يبدعون حياتهم، ولا يهتمون بأن يتركوا أثرا أو سجلا مكتوبا بأعمالهم بقدر ما يهتمون بان يتركوا هذا الأثر فيمن يعايشونهم من الناس. ويكتفي هؤلاء الأشخاص بشعورهم بأنهم يحققون ذواتهم وهم يتميزون بعدم الخوف من دوافعهم أو انفعالاتهم أو أفكارهم بتقبلهم لأنفسهم، وثقتهم فيها. وعدم اعتمادهم على الآخرين، وعدم الخوف من أقوالهم أو من سخريتهم. أي أنهم باختصار يتمتعون بالصحة النفسية وبتقبل الذات، وبالتكامل النفسي(15).

كذلك يؤكد روجرز C. R. Rogers، هو صاحب مدرسة شهيرة في العلاج النفسي. أن الإبداع إنما يصدر أساسا عن ميل لدى الإنسان لكي يحقق ذاته، ويستغل أقصى إمكانياته. إلا أن روجرز يرى أن الإنتاج الإبداعي قد يتخذ صورة تخريبية إذا صدر عن عدم وعي بمجالات الخبرة الواسعة للإنسان، أو إذا حدث كبت لهذه المجالات. ويذكر أن خبرته في العلاج النفسي أثبتت له أن الفرد عندما يتفتح أمام «كل» خبرته. فان سلوكه يصبح عندئذ إبداعيا ويكون إبداعه من النوع البناء الذي يؤدي لشفائه(16).

مراجع وهوامش

1- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفنـي 1959، ص 204.

2- لبرجسون مقالة نشرت في سنة 1902 بنفس هذا العنوان L'effort intellectuel في المجلة الفلسفية الفرنسية. وأعاد نشرها مع مقالات أخرى لها مجلد يحمل اسم «الطاقة الروحية» تمت ترجمته إلى العربية. انظر:

هنري برجسون: الأعمال الفلسفية الكاملة: الطاقة الروحية-ترجمة الدكتور سامـي الدروبـي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، سنـة 1971 من صفحـة 140 إلى صفحـة 173.

3- Bergson, H., Les deux sources de la morale et de la religion, Paris, Alcan, 1948, PP. 40-41.

انظر أيضا الترجمة العربية: منبعا الأخلاق والدين - ترجمة د. سامي الدروبي، ص 50.

4- Kirkegard, S., Le Concept de l'angoisse, Paris, 1935, P. 90.

5- Freud, S., Totem and Taboo, New york, 1938. P 877.

6- Jones, E., Essays in Applied psycho-analysis, London, 1923, P. 86.

7- Sax, H., Creative Unconseous, Boston, 1942.

8- Freud, S., Leonardo da Vinci, tr. By A.A. Brill, London: Kegan Paul, 1932.

يقدم الدكتور مصطفى سويف عرضا نقديا لرأي فرويد فـي الإبداع ولـرأي أتباعـه من أنصـار التحليل النفسي أو المتمردين عليه ممن أشير إليهم في الفعل. في مؤلفه السابق (أنظر م. سويف، 1959، ص 72-88).

9- Kubic, L.S., Newrotic distortion of creative process, 1961.

انظر أيضا: عبد الحليم محمود السيد: الإبداع والشخصيه، القاهرة: دار المعارف 1971. ص 232-233.

10- لمزيد من التفصيلات عن هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى:

مصطفى سـويف، 1959، ص 84-88، ص 198-203.

11- اعتمدنا في الإشارة إلى هذه الدراسات على ما في رسالتنا للماجستير التي سبقت الإشارة إليها من صفحة 88 إلى صفحة 92. ويمكن الرجوع إلى أصل هذه الدراسات فيما يلي من مراجع.

12- Myden, W., Interpretation and evaluation of certain presonality caracteristics involved in creative production. Percept. Motor skills, 1959, 9, 139-158.

13- Pine, F. and Holt, P.R., Creativity and Primary Process, Rev Psychol., Vol., B, 1962. PP . 505-504.

14- يعتمد هذا الاختبار الاسقاطي الذي ابتكره هرمان رورشاخ وعرف باسمه على مجموعة من «بقع الحبر» المرسومة على عدد من البطاقات تتدرج في الصعوبة والتعقيد وان كانت لا معنى لها في حد ذاتها، وإنما المفروض أن الشخص يسقط عليها ما عنده من دوافع ورغبات لاشعورية. ويدخل في حساب درجات الاختبار المزمن الذي يستغرقه الشخص بين رؤية البطاقة والاستجابة اللفظية لها فكلما طال هذا الزمن دل على وجود مقاومة لاشعورية للرغبات والدوافع المكبوتة التي تثيرها هذه البطاقة، تمنعها من التعبير عن نفسها من خلال عملية الاسقاط.

15- Maslow A. H. Creativity in self-actualising people. In: Creativity and its cultivation, H. H. Anderson, 1955 a, PP. 95-83.

16- Rogers, C.R.: Toward a theory of Creativity, In: Creativity and its Cultivation, H. H. Anderson, 1959, PP. 82-69.

3 الخصائص العقلية للإبداع

إذا تفحصنا تراث الدراسات النفسية في النصف الأول من هذا القرن، سنجد أن ما وجه من هذه الدراسات نحو دراسة الإبداع وتحديد خصائصه العقلية قليل بشكل ملحوظ، ولا يتناسب مع أهمية هذا الموضوع، ومما يدل على إهمال دراسة هذا الموضوع حتى ذلك الوقت أن مجلة الملخصات السيكولوجية التي تلخص كل ما يجري من دراسات علم النفس في العالم كله، لم يرد بفهرسها منذ إنشائها في سنة 1927 وحتى سنة 1950 (23 سنة) إلا حوالي 186 عنوانا من بين 121 ألف عنوان، مما يخص من قريب أو بعيد دراسات الإبداع، أي بنسبة 2 ٪ فقط وكانت هذه العناوين تدور حول موضوعات مثل الإبداع، التخيل، الأصالة، التفكير، كما أنه من بين العديد من الكتب التي ظهرت في علم النفس العام، لم يوجد إلا كتابان اثنان أفردا فصولا مخصصة لهذا الموضوع. وقد كان أحد أسباب هذا الإهمال هو الاتجاه الخاطئ الذي سلكته دراسات العبقرية المبدعة حينما ظنت أن الإبداع يتمثل في التفوق في الذكاء الذي كانت عملية إعداد مقاييس واختبارات له ذات نصيب أوفر من جهد علماء النفس منذ بداية هذا القرن.

ولعل النمط الذي ساد في بناء هذه الاختبارات كان مسئولا إلى حد كبير عن أبعاد نظر العلماء عن محاولة قياس القدرات الإبداعية. فمعظم هذه الاختبارات يقوم على أساس اختيار الإجابة الصحيحة من بين عدد من الإجابات، أو ما يسمى اصطلاحا «بالاختبار من متعدد»، وهو ما يعتمد على التفكير التقريري، بينما يتطلب الإبداع نوعا من التفكير المنطلق المتشعب الذي يبحث عن إجابات وحلول جديدة ومبتكرة تكون غير موجودة عادة فيما نقدمه من إجابات على أسئلة اختبارات الذكاء المألوفة. ونحن حين نضع الشخص المبدع أمام الإنتاج المنتهي بالفعل، نمنعه من أن يظهر بشكل واضح إبداعه الخاص الذي يمكن أن يظهره في اختبارات الإبداع.

وربما كان من الصعوبات التي واجهت علماء النفس عند محاولة دراسة الإبداع أو قياسه أن أداء المبدعين يختلف بشكل ملحوظ من وقت إلى آخر، وهذا يظهر في بعض الكتابات تحت اسم «إيقاعات الإبداع»، وهو ما يمثل مشكلة منهجية خطيرة عند إعداد اختبارات لقياس أعداد فمثل هذه الاختبارات لن تعطي نفس النتائج حين يعاد تطبيقها في أوقات مختلفة، وبالتالي تصبح غير ثابتة في تقديرها، وهذا عيب أساسي يشين أي أداة للقياس، ولكنه لن يكون هنا راجعا الإنتاج خطأ في إعداد الأداة بقدر ما يكون ناتجا عن تذبذب مستوى الأداء في الوظيفة التي نقيسها.

وقد يكون من هذه الصعوبات أيضا التمسك بالمفهوم القديم للإبداع الذي يرى إن قدرة أعداد تتمثل في الأعمال المبتكرة التي لا جدال في امتيازها وتفردها، فمثل هذه الأعمال نادرة الإنتاج حد كبير، كما أنها حين تظهر في شكل اختراعات واكتشافات تظهر بشكل عرضي لدى عدد محدود من الأفراد، وهو أمر تعتبر البيئة هي المسئولة عنه، وليس الأفراد. ورغم هذا فإذا تساوت الظروف البيئية أمام كل الأفراد، فستظل هناك فروق كبيرة في الإبداع الإبداعي بينهم. ويمكننا أن نلاحظ هذه الفروق الفردية في الأداء الإبداعي بشكل أوضح إذا تنازلنا في معايير أعداد وقبلنا حالات على درجات أقل من أعداد أو الامتياز، وهذا هو جوهر النظرة الحديثة للإبداع التي تعتبره متصلا أو مقياسا متدرجا يتدرج عليه الأفراد زيادة ونقصا فيما يمتلكون من هذه القدرة، وليس قدرة متفردة توجد كلها أو لا توجد بالمرة عند كل فرد من البشر. وقد ساعد هذا المفهوم الجديد الذي

نما ابتداء من النصف الثاني من هذا القرن على إمكانية بناء مقاييس للإبداع تستخدم في دراسته بطريقة كمية على مجموعات متباينة في قدراتها الإبداعية سواء بين العاديين أو المتفوقين من الناس.

دراسات جيلفورد في أعداد

ولقد بدأت هذه الدراسات على يد عالم النفس الأمريكي جيلفورد (1)، ومجموعة من تلامذته ومعاونيه في سنة 1950 في مختبره السيكولوجي بجنوب كاليفورنيا وذلك بطرح عدد من الفروض عن عوامل التفكير الإبداعي. تنطبق على وجه الخصوص على طرز معينة من الشخصيات المبدعة هي طراز العالم، والتكنولوجي، والمخترع. وقد بين جيلفورد فيما بعد في دراسة له سنة 1957 (2) أن معظم هذه الفروض ونتائجها تنطبق أيضا على مجالات الفن المختلفة. وهذه الفروض ثمانية وهي تقتصر على عوامل التفكير ذات الطابع الإبداعي الواضح، ولا تضم عوامل التفكير الأخرى.

ويمكن تصنيف هذه الفروض التي قدمها جيلفورد في البداية تحت ثلاث فئات على النحو التالي (حسب ترتيب حدوثها في عملية الابداع:)

أولا: عوامل تشير الإنتاج منطقة القدرات المعرفية: وتشمل عامل الإحساس بالمشكلات وعامل إعادة التحديد.

ثانيا: عوامل تشير الإنتاج منطقة القدرات الإنتاجية: وتشمل عوامل الطلاقة والأصالة والمرونة.

وهو يرى أن هذه الجوانب الثلاث هي المكونات الرئيسية للإبداع، لا في العلم والاختراع فحسب، بل في الفنون كذلك.

ثالثا: عوامل تشير الإنتاج منطقة القدرات التقييمية: وتشمل عامل التقييم الذي اتضحت أهميته وتفرع الإنتاج أربعة عوامل.

وقد أدت بحوث جيلفورد وتلامذته (3) إلى نتائج هامة تمثلت في إثبات معظم الفروض السابقة وتنميتها والى ظهور عوامل جديدة لم يسبق توقعها، كما أدت إلى إعادة النظر في الفكرة السائدة عن بناء العقل، وسنتناول ذلك بعد عرضنا لنتائج هذه البحوث، أما الآن فنفصل هذه النتائج بالنسبة لكل منطقة من مناطق القدرات فيما يأتي:

أولا: منطقة القدرات المعرفية:

وهي تلك القدرات «المختصة باكتشاف معلومات جديدة أو بالتعرف على معلومات قديمة» وقد أرسى جيلفورد في هذا المجال دعائم عاملين هما: عامل الإحساس بالمشكلات، وعامل إعادة التحديد.

ويشير الإحساس بالمشكلات إلى قدرة الشخص على أن يرى أن موقفا معينا ينطوي على عدة مشكلات تحتاج إلى حل. وهذه هي البداية الضرورية لابتكار أي اختراع.

فلو أن الإنسان نظر إلى أي موقف باعتباره كاملا وأنه «ليس في الإمكان أبدع مما كان» لما وجد أي ابتكار أو اختراع. وهذا العامل يثير كثيرا من الأسئلة حوله لما فيه من عمومية: فهل إعادة المفترض بالمشكلات يقتصر على نوع معين منها أم يمتد ليشمل كل أنواع المشكلات. وهل يمثل صفة إدراكية مثلما هو صفة للتفكير، أي يؤثر على إدراكنا للبيئة وانطباعنا عنها، أم هو المفهوم القديم «حب الاستطلاع» تحت اسم جديد. وهل هو مجرد القدرة على توجيه إعادة، أم هو عملية كف عام للنزعة الإنسان إغلاق دائرة التفكير والنشاط. وكل هذه إعادة توحي باختبارات جديدة يمكن بناؤها لقياس الفروق الفردية بين الناس في هذه القدرة. وقد أمكن بالفعل الوصول الإنسان تحديد هذا العامل وتعريف هويته عن طريق اختبارات صممت لقياس التنبه الإنسان العيوب أو ضروب النقض، سواء أكانت في الأشياء الميكانيكية أم في المؤسسات الاجتماعية.

أما العامل الثاني بإعادة التحديد أو إثبات التنظيم فله قيمة كبيرة بالنسبة للتفكير الإبداعي إذ نجد أن الكثير من المخترعات كانت طبيعتها تحويل شيء موجود بالفعل الإنسان شيء آخر يختلف في التصميم أو الوظيفة أو الاستعمال. وقد لاحظ أحد علماء النفس أنه كثيرا ما ينحصر حل مشكلة ما في إثبات صياغة المشكلة نفسها، ثم حل المشكلة الجديدة، وكذلك اعتبرت القدرة على إثبات تنظيم الأفكار العادة ربطها بسهولة تبعا لخطة معينة، قدرة جوهرية ضرورية لكل أنواع التفكير الإبداعي.

ثانيا: منطقة القدرات الإنتاجية:

العوامل التي أمكن استخلاصها في هذا المجال تندرج تحت فئات ثلاث

هي: الأصالة والطلاقة والمرونة، ويرى جيلفورد أن هذه الجوانب الثلاث هي المكونات الرئيسية للإبداع، ولا يقتصر أمرها على أنها ضرورية فقط بل إنها إذا توافرت بمقادير ملائمة كان فيها الكفاية، فذا كان جيلفورد قد استقى هذا الرأي أساسا من نماذج الإبداع في العلم، فان عالما آخرا اتفق معه في هذا الرأي بناء على بحث أجراه على إدراكي الفني لدى طلبة الأقسام الفنية بإحدى الجامعات الأمريكية، وخرج منه بأن هناك ثمانية عوامل بإعادة، تماثل عوامل جيلفورد، تميز بشكل جوهري المبدعين من طلبة الفنون عمن هم اقل إبداعا. وهذا ما يوحي بأن إدراكي في الفنون له صفات مشتركة مع إدراكي في العلوم (4).

والآن نتناول كل من هذه العوامل الهامة التي تمثل القدرات الإحساس أو الإنشائية في عملية إدراكي بشيء من التفصيل.

ا - للأصالة: Originality

تعتبر القدرة على إنتاج أفكار جديدة أو طريفة عنصرا أساسيا في التفكير الإبداعي، ويمكن قياس درجة الجدة أو الطرافة عن طريق كمية الاستجابات غير الشائعة أو غير المألوفة والتي تعتبر مع ذلك استجابة مقبولة لأسئلة أو بنود الاختبار مثل الميل للإدلاء بتداعيات لفظية نادرة في اختبار لتداعي الكلمات أو إعطاء متشابهات بعيدة أيضا في اختبار للمتشابهات.كذلك يمكن قياس الأصالة على أساس الاستجابات التي تشير إلى ارتباطات أو تداعيات بعيدة أو غير مباشرة remote associations بالنسبة لبنود اختيار النتائج أو المترتبات Consequences وهي عبارة عن مجموعة من القضايا الفرضية في الصيغة الآتية: ماذا يحدث لو... ؟ ومن أمثلتها ماذا يحدث لو كف الناس عن الحاجة للطعام؟ ويطلب من الشخص أن يذكر من النتائج والتطبيقات التي يمكن أن تنتج عن ذلك الموقف بقدر ما يستطيع في وقت محدد. كذلك يمكن قياس الأصالة على أساس درجة المهارة والبراعة في اختيار عناوين لبعض القصص القصيرة المركزة في موقف مكثف قد يكون دراميا أو فكاهيا ويطلب من الشخص أن يذكر لها عناوين طريفة بقدر ما يستطيع في وقت محدد. ويمكن أن تستبدل القصة بصورة مثلا.

وفي دراسات جيلفورد أمكن استخلاص عامل واحد للأصالة وتبين أن

أكثر الاختبارات ارتباطا بهذا العامل ودلالة عليه ثلاثة اختبارات هي: «عناوين القصص» الذي يقيس جانب المهارة أو البراعة، «والاستجابات السريعة» الذي يختبر الجانب الخاص بندرة الاستجابات ثم الاختبار الذي يقيس القدرة على استخلاص النتائج البعيدة.

ورغم أنه قد تم إرساء دعائم هذا العامل بشكل واضح ومؤكد إلى حد كبير، إلا أن طبيعته السيكولوجية لم تتحدد بنفس الدرجة من الوضوح، إذ يبدو انه ليس بالعامل العقلي تماما، بل يرى جيلفورد أنه قد يتبين فيما بعد أنه عامل مزاجي أو أن طبيعته من طبيعة الدوافع، فقد يكون مثلا عبارة عن استعداد عام لان يكون الشخص مجددا أو ميالا إلى النفور من تكرار ما يفعله الآخرون، أو ميل الأشخاص الذين يكفون عن نبوغ إبداعي في اتجاه معين لان يكونوا فرديين بصورة ما.

2- الطلاقة: Fleuncy

الطلاقة هي القدرة على إنتاج عدد كبير من الأفكار في وقت محدد أو هي السهولة أو السرعة التي يتم بها استدعاء تداعيات وليس معنى أهمية الطلاقة للإبداع أن كل المبدعين يجب أن يعملوا تحت ضغط عامل الوقت أو الزمن، وأن ينتجوا بسرعة أو لا ينتجوا على الإطلاق، ولكن معنى ذلك هو أن الشخص الذي يكون قادرا على إنتاج عدد كبير من الأفكار في وحدة زمنية معينة يكون لديه فرصة اكبر - بعد تثبيت كافة العوامل الأخرى - لإيجاد أفكار ذات قيمة أو كيف جيد من بين هذا الكم الكبير.

والاختبارات التي اقترحها جيلفورد لقياس الطلاقة متعددة، فأحدها مثلا يتطلب من الشخص أن يذكر أسماء لأشياء كثيرة بقدر ما يستطيع في وقت محدد بحيث تكون لهذه الأشياء خصائص معينة كأن تكون مثلا أشياء مستديرة أو أشياء حمراء اللون، أو أشياء تؤكل... الخ وفي حالة الطلاقة اللفظية يطلب منه أن يذكر كلمات ذات خصائص معينة كأن تبدأ أو تنتهي بحرف معين أو تبدأ وتنتهي معا بحرف معين. ويمكن أيضا قياس الطلاقة من اختباري «عناوين القصص» و «النتائج» بأخذ المجموع الكلي لعدد الاستجابات دون النظر إلى نوعيتها أو كيفها كما يحدث في حالة الأصالة.

وقد توصلت دراسات جيلفورد المتتالية إلى استخلاص أربعة عوامل

للطلاقة هي:

أ- الطلاقة اللفظية: ويشير هذا العامل إلى القدرة على إنتاج عدد كبير من الألفاظ بشرط أن تتوفر في تركيب اللفظ خصائص معينة.

ب- طلاقة التداعي: وهو القدرة على إنتاج أكبر «عدد من الألفاظ تتوفر فيها شروط معينة من حيث المعنى».

جـ- طلاقة الأفكار: وهي القدرة على «ذكر أكبر عدد من الأفكار في زمن محدد»، ولا يؤخذ في الاعتبار نوع هذه الأفكار، أي لا يؤثر على درجة الشخص لان النوع أو الكيف في الأفكار يختص بها عامل الأصالة.

د- الطلاقة التعبيرية: ويشير إلى القدرة على التفكير السريع في الكلمات المتصلة والملائمة لموقف معين، واختلاف عامل الطلاقة التعبيرية عن عامل الطلاقة الفكرية السابق يتأتى من أن القدرة على أن تكون لدينا أفكار شيء، والقدرة على صياغة هذه الأفكار في ألفاظ شيء أخر مختلف تماما، فنحن هنا بازاء قدرتين وليس قدرة واحدة.

فالطلاقة التعبيرية هي عبارة عن القدرة على صياغة الأفكار في عبارة مفيدة. وقد توقع جيلفورد أن تظهر عوامل الطلاقة الأربعة السابقة بصورة أخرى غير صورتها اللفظية حين ننتقل من مجال الإبداع الذي يعتمد على الألفاظ إلى مجالات أخرى، كالفن التشكيلي، أو التأليف الموسيقي، أو الإبداع في مجال علم الرياضة. فتظهر طلاقة الصور عند المصور مثلا، وطلاقة الأنغام عند الموسيقى (5).. الخ.

3- المرونة: Flexibility

تشير المرونة إلى درجة السهولة التي يغير بها الشخص موقفا ما أو وجهة عقلية معينة، وقد اهتم كثير من علماء النفس اهتماما كبيرا بإجراء العديد من الدراسات عن مفهوم المرونة (وعكسه أي التصلب أو الجمود) وحاولوا البحث عن عامل عام للجمود أو المرونة، بمعنى أن الجمود أو التصلب في الجانب العقلي لا بد أن يرتبط بوجود التصلب في بقية الجوانب كالجانب الإدراكي والجانب الانفعالي والجانب السلوكي لدى الأفراد.

ولكنهم فشلوا في إثبات ذلك وانتهوا إلى وجود عوامل نوعية خاصة بكل جانب من هذه الجوانب. فليس من الضروري أن يكون لدي الشخص

المتصف بالتصلب الانفعالي تصلب في الجانب العقلي مثلا، أو في غيره من الجوانب.

ونفس الأمر حدث في دراسات جيلفورد بالنسبة للمرونة فقد انتهى إلى وجود عاملين اثنين وهما: المرونة التكيفية والمرونة التلقائية.

أما الاختبارات التي تصلح لقياس المرونة فهي تلك التي لا يمكن الإجابة عليها إجابة صحيحة مع التشبث بالعادات القديمة في التفكير، وهناك ثلاثة تعريفات إجرائية متميزة للمرونة تصلح كأساس لوضع اختبارات لقياسها: أولها أن المرونة ما هي إلا القدرة على التكيف للتعليمات المتغيرة والسهولة في تغيير الاتجاه أثناء القيام بأنواع بسيطة ومنتظمة من الأعمال التي تتطلب مثل هذه القدرة على التكيف. أو هي القدرة على التحرر من القصور الذاتي النفسي (6) أثناء التفكير في حل مشكلة ما من نوع المشكلات التي نأخذ فيها عددا من أعواد الكبريت لكي نكون عددا معينا من المربعات أو المثلثات بإضافة أو حذف عدد معين من الأعواد (وهو ما أصبح شائعا في مسابقات الصحف) فالذي يحدث غالبا هو أن الشكل الحالي أو الشكل المألوف هو الذي يسيطر على تفكيرنا ونجد صعوبة في التخلص منه نتيجة لهذا القصور الذاتي في التفكير الذي يشدنا للحل المألوف.

وهناك نوع ثالث من الاختبارات التي يطلب فيها ذكر استعمالات غير معتادة لأشياء مألوفة، والفكرة التي تقف خلف هذا النوع من الاختبارات تكمن في أن قلة التفكير في الاستعمالات المعتادة، أو إعاقته بها كثيرا، ييسر للشخص الأداء الذي يتصف بالمرونة على مثل هذا الاختبار. فيعطي الشخص مثلا عددا محددا من الدقائق يقوم فيه بكتابة كل الاستعمالات التي يمكن أن يفكر فيها لقالب الطوب المألوف أو للكرسي مثلا. ويصحح الاختبار كاختبار للطلاقة بالنسبة للعدد الكلي للاستجابات. ولكنه يمكن أن يصحح أيضا على أساس أنه اختبار للمرونة تبعا لفئات الاستعمالات المعطاة، فبعض الأفراد يميلون للاتيان بعدد قليل جدا من فئات الأفكار ويشغلون أنفسهم بكل فكرة ترد على خاطرهم داخل نفس الفئة، بينما هناك آخرون يغيرون هذه الفئات بشكل أكثر، ويظهرون تنويعا أكبر في استجاباتهم.

ويمكن القول في النهاية بان عاملي المرونة هما:

١ - المرونة التكيفية Adaptive Flexibility

وهي قدرة الشخص على تغيير الوجهة الذهنية Mental التي ينظر من خلالها إلى حل مشكلة محددة. وهي بهذا المعنى يمكن أن تعتبر الطرف الموجب المقابل للتصلب العقلي.

2- المرونة التلقائية Spontaneous Flexibility

وهي القدرة على سرعة إنتاج أكبر عدد ممكن من أنواع مختلفة من الأفكار التي ترتبط بموقف معين حدده الاختبار. ولا يقتضي الحصول على درجة عالية على الاختبار إلا أن يغير الشخص المختبر مجرى تفكيره بحيث يتجه إلى وجهات جديدة بسرعة وبيسر.. ويجب ألا نخلط هنا بين عامل المرونة التلقائية وعامل الطلاقة الفكرية التي تحدثنا عنها، فبينما يبرز عامل المرونة أهمية تغيير اتجاه أفكارنا، يبرز عامل الطلاقة أهمية كثرة هذه الأفكار فقط.

وهناك رأي في الإبداع يتفق إلى حد كبير مع المعنى النفسي للمرونة التلقائية فيرى أحد علماء النفس أن الطالب الذي يرجى منه هو الطالب الذي يمحص الرأي الغريب ويطيب له أن يلهو بهذا الرأي ويتأمل ما يترتب عليه لو كان في الإمكان إثباته. ولو علمنا أن اختبار الاستعمالات غير المعتادة الذي أشرنا إليه يعتبر اختبارا جيدا لهذا العامل، لوجدنا أنه يشبه إلى حد ما الفكرة السابقة.

أما عن الطبيعة السيكولوجية لهذا العامل فان حيلفورد يرى أنه ربما يشير إلى سمة مزاجية في الشخصية.

ثالثا: منطقة قدرات التقييم:

ترك جيلفورد دراسة هذه المنطقة لأحد معاونيه (7)، الذي توصل إلى استخلاص أربعة عوامل للتقييم هي: التقييم المنطقي، التقييم الإدراكي، التقييم الناتج عن الخبرة وسرعة التقييم ويعتمد العامل الأول منها في قياسه على صور متنوعة للاستدلال المنطقي وهو بتضمن الحساسية للعلاقات المنطقية أثناء اختبار صحة استنتاج معين.

أما عامل التقييم الإدراكي فتشترك في تحديده ثلاثة اختبارات فقط

كلها اختبارات تعتمد على الإدراك. وهو يتضمن صورا مختلفة من التقييم الإدراكي مثل التعرف على شكل معين وتحديد هويته من بين عدد من الأشكال المماثلة أو التعرف على الخصائص التركيبية التي تنطبق على مفردات مجموعة معينة من الأشياء، أو تقدير الأطوال.

وبالنسبة لعامل التقييم الناتج عن الخبرة فقد حددته مجموعة اختبارات تنطوي على الأعمال التي تتطلب من الشخص المختبر أن يفيد من خبرته السابقة أكثر مما يفيد من التحليل المنطقي.

وأخيرا نأتي إلى العامل الرابع المتعلق بسرعة التقييم، وهو «سرعة الحكم». وهو ليس مجرد سرعة الإدراك بل هو السرعة التي يحكم بها الشخص على شيء سبق له أن أدركه إدراكا واضحا.

وهكذا نجد في النهاية أن بحوث جيلفورد وتلامذته ومعاونيه قد وصلت إلى تحقيق معظم الفروض التي بدأت بها، والى تنمية هذه الفروض وإثرائها. كما أنها أدت إلى ظهور عوامل جديدة لم يسبق توقعها. أما النتيجة الثالثة الهامة لهذه البحوث فهي أنها أسهمت إلى حد كبير في إعادة النظر في الفكرة التي كانت سائدة عن تركيب العقل أو عن خريطة القدرات العقلية، إذا جاز لنا استعارة هذا التعبير من علم الجغرافيا. فقد كان التصنيف السائد للقدرات العقلية يضم الاستدلال والتفكير الإبداعي والتقييم، باعتبارها فئات منفصلة من القدرات لا علاقة بينها ولا تداخل. أما الصورة الجديدة التي توصلت إليها دراسات جيلفورد فلا تمنع وجود هذه الفئات الثلاث معا، في كل نوع من أنواع التفكير: فالتقييم مثلا يمكن أن يوجد في التفكير القائم على الاستدلال كما يمكن أن يوجد في التفكير الإبداعي. والتفكير الإبداعي لا يضم قدرات تنتهي إلى هذا النوع من التفكير فقط. بل هو يضم أيضا بعض قدرات التفكير الاستدلالي ذات الطابع المعرفي مثلما رأينا في القدرة على الإحساس بالمشكلات مثلا.

دراسات أخرى في الخصائص العقلية للإبداع

أنفقت «عدة دراسات أخرى في نتائجها مع ما ذهب إليه جيلفورد نتيجة لأبحاثه هو ومعاونيه عن العوامل العقلية المكونة للقدرات الإبداعية. فأصحابها يتفقون معه في أن عوامل الطلاقة والأصالة والمرونة والحساسية

للمشكلات هي «أهم مكونات التفكير الإبداعي» وتميزت العينات التي استخدمت في هذه الدراسات بالتنوع وعدم التجانس (8).

فهناك مثلا الدراسة التي التي قام بها لوفنيلد على عينات من الفنانين وطلبة الأقسام الفنية بالجامعات والتي اتضح منها أن أكثر الأفراد إبداعا في عيناته تلك هم أولئك الذين يتميزون عن غيرهم بالمرونة والطلاقة والأصالة والإحساس بالمشكلات. (4)

كذلك أثبتت دراسات جيري وديفو وكورنس التي أجريت على عينة من طلبة كلية الطيران الأمريكية، أن أكثر الأفراد إبداعا في هذه العينة يتميزون عن بقية أفراد العينة بالطلاقة الفكرية والأصالة.

وأوضحت دراسات دريفدول أيضا، والتي أجريت على عينة من طلبة الجامعات والدراسات العليا بها، أن أكثر هؤلاء الطلبة إبداعا، على أساس تقدير أساتذتهم والمشرفين على بحوثهم، يتميزون بالطلاقة اللفظية والأصالة والمرونة (9).

واستخدمت اختبارات جيلفورد كذلك في عدد من البحوث التي أشرف عليها الدكتور مصطفى سويف في جامعة القاهرة، وتم الوصول إلى نتائج مشابهة لنتائج جيلفورد بعد استخدام نفس منهج التحليل العاملي للقدرات الإبداعية.

وتجدر الإشارة إلى أن أحد هؤلاء الباحثين قد توصل إلى إثبات وجود عامل جديد يمكن أن يضاف إلى القدرات الإبداعية، وهو يجعل المبدع (خاصة في مجال العلم) يحتضن مشكلته الرئيسية سنوات طويلة دون أن يضيع في مشكلات فرعية أخرى تعرض له طوال تلك السنين (8).

بل إن بعض العلماء قد استخدم طرزا أخرى من الاختبارات ومنها ما لا يعتمد على الألفاظ بل على الأشكال مثل اختبارات تورانس، واختبار ولش، ووصلوا إلى نفس النتائج التي توصل إليها جيلفورد وهي أن أهم مكونات التفكير الإبداعي من الناحية العقلية هي الأصالة والطلاقة والمرونة (10).

تحليل الاستعداد الفني عند المصور:

لا يفوتنا أن نشير في هذا الصدد إلى دراسة هامة قام بها باحث مصري يعتبر من جيل الرواد الذين اهتموا بدراسة الإبداع منذ وقت مبكر

في بداية الخمسينات. ونعني بذلك الدراسة التي قام بها الدكتور محمد عماد الدين إسماعيل عن «تحليل الاستعداد الغنى عند المصور». وكان قد جمع مادتها في مصر ثم تقدم بها لجامعة كنتكي للحصول على درجة الماجستير في عام 1951 (11).

وقد أجريت هذه الدراسة على عينة تتألف من 65 طالبا من طلبة أقسام الفنون بمعهد التربية العالي للمعلمين بالقاهرة (كلية التربية بجامعة عين شمس فيما بعد) وهم جميعا من الذكور الراشدين الذين أكملوا دراستهم بمدرسة الفنون الجميلة أو بمدرسة الفنون التطبيقية.(*)

وقد اختار الباحث مجموعة الاختبارات التي طبقت في هذه الدراسة على أساس خطة واضحة تتيح لهذه الاختبارات أن تفسر أو تقيس عددا من السمات التي يرى أنها متوفرة لدى الفنانين التشكيليين المشتغلين بالتصوير، اعتمد في افتراضه وجود هذه السمات لديهم على مصدرين:

المصدر الأول: هو دراسة استبطانية، قام بها ثلاثة من أساتذة الفنون بالمعهد عن النشاط الفني لدى المصور وما يمكن أن يعتمد عليه من وظائف أو سمات.

المصدر الثاني: تحليل سيكولوجي نظري للنشاط الفني، وقام به ثلاثة من أساتذة علم النفس بالمعهد.

وانتهى الباحث من ذلك إلى الوصول لقائمة من السمات أدت إلى انتخاب مجموعة الاختبارات التي استخدمها في بحثه، وهي تشتمل على:

1- مجموعة من اختيارات الذكاء.

2- مجموعة من اختبارات الطلاقة.

3- مجموعة من اختبارات المرونة اليدوية.

4- مجموعة من اختبارات الذاكرة.

5- اختبار للحكم أو التقدير الجمالي.

6- اختبار للتمييز الحسي.

وحاول الباحث أن يوفر لاختباراته هذه درجة مرتفعة من الصدق، الذي لا تكون الاختبارات السيكولوجية قائمة إلا به، هو والثبات الذي ينبغي أن يتوفر في أية أداة للقياس، وقد لجأ إلى ذلك عن طريق حساب معاملات

(*) كليتي الفنون الجميلة والفنون التطبيقية الان.

الارتباط بين كل من هذه الاختبارات وبين محك خارجي حتى يتأكد من قدرتها على التنبؤ بدرجة توفر السمات التي يزعم أنها تقيسها، أي درجة صدقها أو قدرتها على قياس هذه السمات. وكان المحك الخارجي الذي استخدمه هو تقدير ثلاثة من أساتذة الفنون الذين كانوا يقومون بالتدريس لمجموعة الطلبة التي تمثل عينة البحث لقدرة هؤلاء الطلبة من الناحية الفنية. فكان كل من هؤلاء الأساتذة الثلاثة يكلف - على حدة - بترتيب الطلبة حسب قدرتهم الفنية العامة. وحصل نتيجة لذلك على ثلاث تقديرات لكل طالب. ثم أخذ متوسط هذه التقديرات الثلاثة فحصل على ترتيب على درجة كبيرة من الاستقرار بالنسبة لكل طالب. لان الأساتذة الثلاثة كانوا على درجة لا بأس بها من الاتفاق فيما بينهم. وبعد عمليات انتخاب مبنية على أسس إحصائية بقيت مجموعة من الاختبارات مؤلفة من ثمانية مقاييس بالإضافة إلى المحك وهو تقدير الأساتذة:

1- تقدير الأساتذة
2- بقع الحبر
3- التصنيف
4- تكميل الأشكال
5- الحكم الفني
6- تكميل الصور
7- تذكر التصميمات
8- المماثلة اللفظية
9- تذكر الصور

وكانت نتيجة البحث الذي استخدم فيه طريقة التحليل العاملي، أن خرج الباحث بثلاثة عوامل.

وقد اعتبر الباحث أن العامل الأول الذي يرتبط بكل الاختبارات هو العامل العام وهو يشر إلى الذكاء العام. واعتبر العامل الثاني خاصا «بالحس الجمالي» وعرفه بأنه «القدرة على أن نتعرف على الخاصية الجمالية أو القدرة على أن نخلقها» أي انه يشتمل على التذوق وعلى الإبداع معا. وقد تبين لنا أن عوامل التقييم تلعب دورا هاما أثناء الإبداع فالمبدع يقوم بالتقييم النقدي لعمله الفني أثناء إبداعه له أو بعد فراغه من ذلك، ويرى الباحث أن هذا العامل «ربما كان.. هو أهم عمل خاص يسهم في عملية الإبداع الفني كلها».. بالطبع بعد العامل العام الذي أعتبر أنه يمثل الذكاء.

أما العامل الثالث فقد اعتبره الباحث خاصا بالتصور البصري لدى الفنان المصور، فهو يشير إلى قدرته على أن يحتفظ ببعض الصور الذهنية

حية في مخيلته لمدة طويلة. وهو يرى أن هذا العامل الثالث يكشف في نفس الوقت عن بعض عناصر الطلاقة التي تتمثل في طلاقة الصور. وربما كان جيلفورد يشير إلى ذلك عند حديثه عن إمكانية وجود أشكال مختلفة من الطلاقة غير تلك التي تتمثل في طلاقة الكلمات التي تميز الإبداع في الفنون المعتمدة على الكلمة. فقد اخبرنا الباحث أن جيلفورد قد اهتم للغاية بالحصول على صورة من نتائج بحثه أثناء دراسته بالولايات المتحدة الأمريكية وأعجب بها، وكان ذلك في نفس الوقت الذي كان يقدم فيه جيلفورد بحثه المشهور الذي أشرنا إليه (12).

وقد انتهى الباحث من بحثه بالإشارة إلى أنه متنبه إلى أن العوامل الثلاثة التي كشف عنها ليست كل العوامل المتعلقة بالإبداع بل هي لا تمثل إلا بعض العوامل العقلية أو المعرفية، وهناك ولا شك عوامل أخرى تسهم في عملية الإبداع الفني لا تقل أهمية عن هذه العوامل العقلية، ألا وهي العوامل المزاجية الخاصة بالشخصية التي كان يدرك أنها تحتاج إلى بحوث خاصة بها. كذلك فانه أشار إلى الحاجة إلى بحوث تتناول العلاقة بين الفنان البصري كالمصور والمزخرف والفنانين التشكيليين بوجه عام وبين سائر الفنانين الذين يعتمدون على وسائط أخرى كالموسيقى والشاعر.. وغيرهما. وختم بحثه بالإشارة إلى الجوانب التطبيقية التي يمكن الإفادة بها في المجالات العملية في ميدان التربية الفنية كانتقاء الطلاب بناء على هذه الاختبارات.. إلى غير ذلك.

وهناك بعض الانتقادات الفنية التي يمكن أن توجه إلى هذا البحث الرائد خاصة ما يتعلق منها بتأويل العوامل أو تفسرها، فقد فسر الباحث العامل الأول على انه الذكاء بينما كان من الممكن تفسره بأنه عبارة عن القدرة الإبداعية Creativity لعلاقته الواضحة بالخيال المتمثل في استجابات اختبار بقع الحبر التي لا معنى لها في حد ذاتها بل يعطيها الشخص هذا المعنى من خياله وكذلك علاقته بتكميل الأشكال أكثر من علاقته بتذكر الصور فهذا يعني أن العقل المبدع يعتمد على النشاط الإنتاجي أكثر مما يعتمد على استعادة أو تذكر صور جاهزة ومعدة من قبل.

ولو كان أتتيح للباحث استخلاص هذا التفسير، فلربما كان سباقا إلى اكتشاف عوامل القدرة الإبداعية. ولكن يبدو أنه كان متأثرا في ذلك الوقت

بالنظرة التقليدية التي كانت توحد بين الذكاء والعبقرية المبدعة انسياقا وراء بحوث سبيرمان وتيرمان التي ترى وجود عامل عام سائد في مختلف أوجه النشاط الذهني، ويؤدي التفوق فيه إلى الإبداع والعبقرية. وهو أمر سنناقشه في بقية هذا الفصل.

الإبداع والذكاء

تضاربت آراء علماء النفس في علاقة الذكاء بالإبداع في الفن أو في العلم. فيرى بعضهم أن الإبداع والذكاء نوعان مختلفان من أنواع النشاط العقلي للإنسان. فقد نجد شخصا مبدعا ولكنه لا يتمتع بمستوى رفيع من الذكاء، كما أنه من الممكن أن نجد شخصا آخرا شديد الذكاء ولكنه ليس مبدعا. فهناك قدر من التمايز - وليس تمايزا تاما - بين هذين النوعين من القدرات العقلية، حيث يصعب أن نتصور وجود شخص مبدع يكون في نفس الوقت ضعيف العقل أو معتوها. وان كان قد شاع في بعض الأحيان الكلام عن نوع معين من الأشخاص الذين برعوا في مجالات محددة كالعزف الموسيقي على إحدى الآلات أو الرسم لمنظر معين أو لوجوه الأشخاص، أو القيام بعمليات حسابية معقدة بشكل معجز، في نفس الوقت لا يكون فيه هؤلاء الأشخاص متميزين بأي نوع من التفوق العقلي، بل يكونون على العكس أقرب إلى التخلف في قدرتهم العقلية العامة وهذا ما دعا بعض الباحثين لان يطلق على هؤلاء الأشخاص اسما مليئا بالسخرية والتناقض، فعرفوا باسم العلماء المعتوهين Les idiots savants والواقع أن مثل هؤلاء الأفراد لا يتميزون إلا في نمط محدود من المهارة الآلية التي لا تتطلب عمليات عقلية عليا أو تفكيرا راقيا على مستوى معقد. ووصفهم بالعبقرية هو أمر مضلل، فقدرتهم على التفكير المجرد أو الخلاق محدودة للغاية، والدليل على ذلك أننا قد نجد بعضهم يبرع في العزف الموسيقي، ولكن من المستحيل أن يبرع في التأليف الموسيقي، لان هذا المجال الأخير يتطلب موهبة عقلية أعقد كثيرا من تلك التي تتمثل في المهارة الآلية للعزف فقط.

وبينما نجد هذا الفريق من علماء النفس يميز بين الذكاء والإبداع ويرى أن العلاقة بينهما ضئيلة، وان لم تكن معدومة، نجد فريقا آخر يوحد بينهما ويقول بأن «الإبداع ما هو إلا مظهر للذكاء العام للفرد، وليست

هناك قدرة خاصة للإبداع.»

وقد أدت هذه النظرة ببعض العلماء إلى أن يدرسوا الأطفال الذين يتميزون بذكاء مرتفع على أساس أنهم إنما يدرسون العبقرية والإبداع. بل إن أحد هؤلاء العلماء ويدعى لويس تيرمان، قد أمضى خمسا وثلاثين عاما من عمره في دراسة من هذا النوع وظل يتابع عددا كبيرا من الأطفال الذين كان متوسط أعمارهم حين بدأ هذه الدراسة في سنة 1922 حوالي إحدى عشر عاما حتى صار عمرهم فوق الخامسة والأربعين. وهذا نوع شاق من الدراسات النفسية التي تسمى بالدراسات التابعية أو الطولية، لأنها تتتبع نفس الأفراد في أعمار مختلفة أثناء نموهم وترصد مظاهر هذا النمو ونتائجه في الجوانب الجسمية والعقلية والانفعالية والاجتماعية.

وكان هدف هذا العالم الفذ من هذه الدراسة هو أن يصور لنا العبقري أثناء نموه وتكوينه، وهناك هدف آخر أبعد من هذا يتعلق بتطبيق هذه النتائج والإفادة منها في المجتمع، ذلك أن المعرفة الدقيقة الصادقة بمصادر العبقرية والعوامل التي تؤثر في نشأة العبقري من شأنها أن تساعدنا على تهيئة الجو التربوي العام وتوجيه عمليات التربية المختلفة التي تحيط بأبناء المجتمع في مدارسهم ومنازلهم ونواديهم نحو المناخ الملائم لنمو القدرات الإبداعية عندهم، وبهذا نحافظ على هذه الثروة البشرية من العقول الممتازة.

وتعتبر دراسة تيرمان هذه أول دراسة يجريها أحد الباحثين في موضوع العبقرية على نطاق واسع، ويراعى فيها أصول البحث العلمي الدقيقة. فقد أجريت الدراسة على 1528 طفلا يمثلون الأطفال الذين تفوق نسبة ذكائهم 140 في ولاية كاليفورنيا (857 من الذكور، 171 من الإناث) وذلك بمقياس «بينيه» الشهير للذكاء الذي ساهم تيرمان نفسه في تطويره بعد نقله لأمريكا وأطلق عليه اسما جديدا هو «ستانفورد - بينيه» نسبة إلى الجامعة المعروفة التي كان يعمل بها. وإذا عرفنا أن نسبة ذكاء الطفل المتوسط أو العادي هي 100، تبين لنا إن الأطفال الذين درسوا في هذا البحث يتفوقون في ذكائهم بأربعين درجة على الأقل على الأطفال العاديين، وانهم يمثلون ما لا يزيد على واحد في المائة من جمهور الأطفال المماثلين لهم في العمر. بل إن من بين هؤلاء الأطفال 77 طفلا وصلت نسبة ذكائهم إلى 170 أو أكثر. وعموما فقد كان متوسط نسبة الذكاء للجميع هو 151.

ونشر تيرمان عن نتائج دراسته هذه خمسة تقارير علمية كان أولها في سنة 1925 وآخرها في سنة 1959 (13). وأهم ما في هذه النتائج هو أنها تنفي الصورة التقليدية التي كانت سائدة في أذهان الناس عن أن الشذوذ والمرض والانحلال الخلقي سمات رئيسية للعباقرة في طفولتهم وكهولتهم، أو على أقل تقدير تثير الشك في مدى صدق هذه الصورة، وهذا الشك مدعم بنتائج الدراسة العلمية المبنية على الملاحظة الموضوعية المضبوطة والقياس الدقيق.

ويتبين من التقرير المنشور في سنة 1925 ما يلي:

1- ينحدر معظم الأطفال الموهوبين من عائلات تكثر فيها مظاهر التفوق العقلي كما ينعكس على مستوى تعليم الأبوين، والمستوى المهني الرفيع لهم بالمقارنة بجمهور السكان. ونفس الحال تقريبا بالنسبة للتفوق في الصحة الجسمية والنمو البدني.

كما أن أخوتهم أيضا ذوو ذكاء متفوق يبلغ في المتوسط 123.

2- يغلب على الأطفال الموهوبين أنفسهم أن تكون صحتهم البدنية وبنيتهم أفضل قليلا مما هو متوفر لدى عامة الأطفال. وقد اظهروا في المتوسط تفوقا كبيرا بالنسبة لمعايير الطول والوزن والصحة العامة والنمو والقدرة العقلية العادية في أعمارهم. كما تمكنوا من المشي والكلام في عمر أقل من المتوسط ووصلوا مبكرين إلى مرحلة البلوغ. أما من الناحية الصحية فقد كانت أمراض الأطفال وعيوبهم المعروفة مثل الصداع واللعثمة والنرفزة نادرة عندهم.

3- نفس الأمر بالنسبة للصحة النفسية لهؤلاء الأطفال الموهوبين فلم يجد تيرمان ما يشير إلى أنهم يتصفون بضيق الأفق أو التقلب وعدم الاستقرار الانفعالي، أو بفقدان الروح الاجتماعية أو العجز عن التوافق مع المجتمع. بل على العكس من ذلك كله تبين أنهم يتفوقون على الأطفال العاديين في معظم سمات الشخصية إن لم يكن فيها جميعا، وعلى الأخص الثقة بالنفس والنزعة الاجتماعية (أو الذكاء الاجتماعي) التي تشير إلى حسن التصرف في المواقف الاجتماعية والاهتمامات المتعلقة بالأمور الاجتماعية كالألعاب المختلفة.. وفي هذه الجوانب جميعا يبدو الطفل الموهوب مماثلا للطفل العادي، بل قد يتفوق عليه أحيانا.

4- ومن النتائج الطريفة في هذا البحث ما يتعلق بالفتيات الموهوبات فقد تميزن ببعض سمات الذكور عندما قورنت جوانب من شخصياتهن بمثيلاتها عند الفتيات الماديات، كالاهتمامات ذات الطابع الرجالي.

5- تبين أن الموهوبين جميعا يتفوقون في التحصيل الدراسي على زملائهم العاديين في معظم المواد الدراسية، وأن هذا التفوق استمر معهم حينما انتقلوا للمدرسة الثانوية ودخلوا في طور المراهقة الذي يصحبه كثير من مظاهر الاضطراب والتأخر الدراسي عند المراهقين العاديين.

وقد تجلى هذا التفوق في التحصيل في أن 85٪ صعدوا مرة أو أكثر إلى صف أعلى عند منتصف العام الدراسي، وهو نظام معمول به في المدارس الأمريكية، كما كان تعلمهم للقراءة أسرع من غيرهم وكانوا يقرأون ضعف ما يقرأه الأطفال العاديون.

هذه هي صورة هؤلاء الأطفال العباقرة في مرحلة الطفولة كما رسمها تيرمان من خلال تقريره الأول سنة 1925، وهي صورة لا توحي بأي نوع من الشذوذ الذي كان سائدا حول العباقرة وتحكي عنه الأقاصيص وتقدم له الأمثلة في كثير من الحالات للتدليل عليه. فيقال مثلا أن دارون كان غبيا في المدرسة، ونيوتن كان بليدا، وباستير كان فاشلا، وهيوم كان مخيبا للآمال أثناء دراسته.. ثم تمخض عنهم التاريخ فاصبحوا نابغين وعباقرة كل في ميدانه.

وحين نتابع مع تيرمان ما أصبح عليه حال هؤلاء الموهوبين حين وصلوا إلى سن الرجولة، نجده يبين في التقريرين الأخيرين اللذين نشرا في عامي 1957 ، 1959 أن معظمهم كانوا ناجحين في حياتهم، فبعد أن التحق 90٪ منهم بالجامعات (مقابل 12٪ فقط في المجتمع الأصلي)، حصل أكثر من ثلثيهم (70٪) على شهادات جامعية، بل أن عددا كبيرا من هؤلاء الذين تخرجوا في الجامعة حصلوا على درجات علمية وشهادات جامعية أعلى، واكتسب كثير منهم عضوية جماعات علمية شرفية مرموقة. وذا قارناهم بالعاديين من الناس نجد أن نسبة الحاصلين على الوظائف الفنية العليا بين هؤلاء هي 6٪ فقط من أبناء ولاية كاليفورنيا، بينما وصلت إلى 45٪ من مجموعة الموهوبين الذين ينتمون إلى هذه الولاية. وقد سجل اسم الكثيرين منهم في دليل خاص بالمشهورين من الأمريكيين عنوانه «Who's who» وكذلك

في كتاب رجال العلم الأمريكيين. وحصل بعضهم على شهرة واسعة. وقد نشروا في مجموعهم ألفين من الأبحاث العلمية والفنية، وستين كتابا، وثلاثة وثلاثين قصة، و375 قصة قصيرة ومسرحية ونقدا، و265 مقالا متنوعا، وأجريت معهم مئات من التحقيقات الصحفية والأحاديث الإذاعية والتليفزيونية. ورغم أن النساء لم يتميزن في تحصيلهن ومستوياتهن المهنية مثل الرجال، إلا أن بعضهن أصبحن من شهيرات النساء، بينما الباقيات يعشن حياة خصبة ومليئة.

وهناك نتيجة على جانب كبير من الأهمية اتضحت لتيرمان عندما قام بعزل 40 فردا من هذه المجموعة يتميزون بان نسبة ذكائهم هي 180 فاكثر، وهي درجة في الذكاء يندر وجودها في المجتمع وقد قارنهم تيرمان بالذين تصل نسبة ذكائهم 140 فأكثر، فلم يجد فرقا بين هؤلاء وهؤلاء في كل النتائج السابقة مع الفارق الكبير بينهم في نسبة الذكاء.

وهذا يشير إلى قصور واضح في مفهوم نسبة الذكاء باعتباره محكا أو معيارا للموهبة الإبداعية. فرغم كل الأدلة السابقة على الامتياز في التحصيل الدرامي، وفي التوافق المهني والاجتماعي، إلا أنه لم يبرز من بين هذه المجموعة الكبيرة أحد من كبار المخترعين أو الأدباء، مع انهم وصلوا إلى السن التي تعتبر أكثر سني العمر ملاءمة للإنتاج الإبداعي. والسبب هو أن هذه الدراسة الممتازة التي اهتمت بالعديد من المحكات التي تدل على التفوق مثل التحصيل الدراسي والتوافق المهني والاجتماعي والصحة النفسية والجسمية، لم تهتم الاهتمام اللازم بالمحكات ذات الطابع الإبداعي وقد يعزى هذا إلى أن مفهوم الإبداع لم يكن محددا بالقدر الكافي من الوضوح والشمول في الوقت الذي بدأت فيه هذه الدراسة، وكان على العكس من ذلك مختلطا بمفهوم الذكاء المرتفع، أو قاصرا على عملية التخيل.

وهناك كثير من الدراسات التي حاولت أن تبين العلاقة بين التخيل الإبداعي من ناحية ونسبة الذكاء من ناحية أخرى، وتمت في الفترة التي سبقت تحديد المفهوم الحديث للإبداع، أي قبل عام 1950، وانتهت جميعا إلى وجود علاقة ضئيلة بين الذكاء والتخيل الإبداعي. والنتيجة النهائية التي وصلت إليها هذه البحوث المبكرة هي أن التفوق في الذكاء ليس مرادفا للتفوق في الإبداع. وهكذا فصلت بين هذين المفهومين وأزالت الخلط الذي

كان شائعا بينها.

وتميزت البحوث التي تمت بعد عام 1950 الذي تحددت فيه الصورة الواضحة لقدرات الإبداع ممثلة في الطلاقة والمرونة والأصالة بوجه عام، بمجموعة من الدراسات الحديثة التي تبحث العلاقة بين المدى الكلي للذكاء والمدى الكلي أتليها، حتى تحدد بشكل قاطع طبيعة العلاقة بين هذين المجالين.

وتحاول هذه الدراسات الحديثة أن تبين لنا مدى التداخل يبن هذين المجالين أو بتعبير آخر مدى إسهام الذكاء في الأداء الإبداعي. فهناك درجة متوسطة معينة من الذكاء (حوالي 120 درجة ذكاء) مطلوب توفرها في الشخص المبدع بحيث أنه لو توفر قدر أقل منها لما أمكن للشخص أن يكون مبدعا، أما توفر قدر أكبر من هذه الدرجة فلا يؤثر على إبداع الفرد بالزيادة، وبالتالي فليست هناك علاقة مطردة بين المفهومين بحيث إذا زاد أحدهما زاد الآخر أو العكس، ولكن هذه العلاقة محدودة في جزء من المدى الكلي لهما، وليست تعبيرا عن التطابق التام بين مدى كل منهما.

ومن الدراسات التي عالجت هذه القضية، الدراسة التي قام بها جتزلز وجاكسون ونشراها في سنة 1962 (14). وقد قام هذان الباحثان باختيار مجموعتين تجريبيتين من طلبة إحدى المدارس الثانوية: الأولى تتكون من الطلبة الذين يمثلون أعلى 20٪ من درجات مقاييس التفكير الإبداعي، والثانية تتكون من أولئك الذين يمثلون أعلى 20٪ في نسبة الذكاء. وقد استبعد أولئك الذين يمثلون أعلى 20٪ بالنسبة أتليها والذكاء معا، رغم أن مثل هذا التداخل كان قليلا. وهكذا تكونت مجموعتان كل منهما تمثل نمطا مختلفا من التفوق الشكلي: فإحداهما مرتفعة في الإبداع ولكن ليست مرتفعة في نفس الوقت في نسبة الذكاء، والأخرى مرتفعة في نسبة الذكاء ولكن ليست مرتفعة أيضا في الإبداع. وقد استخدمت لقياس الإبداع اختبارات على نسق اختبارات جيلفورد، ولقياس الذكاء مقاييس بينيه ووكسلر المعروفة.

وقد توصل هذان الباحثان إلى النتائج الهامة الآتية: اتضح أن استخدام اختبارات الذكاء فقط لتعيين ذوي النبوغ بين هؤلاء التلاميذ يؤدي إلى استبعاد حوالي 70٪ من المتفوقين في الإبداع.

كما اتضح أيضا أنه لا توجد فروق بين مجموعتي المتفوقين في الذكاء والمتفوقين في الإبداع بالنسبة للتحصيل الدراسي الذي ترتفع درجات المجموعتين فيه عن بقية التلاميذ، وان كان المتفوقون في الإبداع يبذلون مجهودا أقل للوصول إلى نفس مستوى المجموعة الأخرى حسب تقدير المدرسين.

وقد قام باحث آخر مشهور بدراساته في الإبداع هو بول تورانس (15) بدراسة مماثلة مستخدما نفس الطريقة السابقة في تكوين المجموعات التي درسها، إلا أنه اختار هذه المجموعات من بين تلاميذ ثمانية مدارس ابتدائية، لأنه عاب على الباحثين السابقين اعتمادهما على مدرسة واحدة فقط في اختيار عينات دراستهما، واستخدم تورانس كذلك اختبارات أتليها على نسق اختبارات جيلفورد بالإضافة إلى اختبار واحد ألفه هو نفسه.

وقد توصل تورانس إلى نتائج مشابهة للنتائج السابقة، إلا أن النتيجة الأخيرة المتعلقة بعدم وجود فروق في التحصيل بين مجموعتي المتفوقين في الذكاء والمتفوقين في الإبداع لم تتحقق بالنسبة لمدرستين من المدارس الثماني التي استخدمها تورانس في عينته، وهما مدرسة المدينة الصغيرة والمدرسة التابعة للكنيسة، حيث تبين فيهما وجود فروق ذات دلالة في التحصيل لصالح مجموعة ذوي الذكاء المرتفع. وسبب ذلك أن هاتين المدرستين معروفتان باهتمامها بالتأكيد على الجوانب التقليدية في التربية. وان كان ما زال هناك ارتباط مرتفع بين الإبداع والتحصيل حتى في هاتين المدرستين.

ويقدم تورانس بيانات أكثر تفصيلا عن التحصيل فيقرر أن المتفوقين في الإبداع يميلون لان يكونوا أحسن من غيرهم في مهارات القراءة واللغات عنهم في الدراسات العملية أو المهارة في الحساب.

وقد سبق لعدد من الباحثين أن أوردوا نتائج مشابهة على أشخاص راشدين. فقد أوضح مير وشتاين في بحث لهما وجود علاقة بين درجات الباحثين الكيميائيين في اختبارات للذكاء، وتقديراتهم في الإبداع كما يقدرها المشرفون على بحوثهم. ويقرر هذان الباحثان انه عندما نثبت عامل التربية (نوع الدراسة) وبقية الظروف الأخرى فان نسبة الذكاء التي تزيد عن حد معين لا تصبح ذات قيمة بالنسبة للعمل الإبداعي (16).

كذلك يقرر باحث كبير آخر هو فرانك بيرون (17)، بعد أن لخص عدة دراسات توحي بأن هناك ارتباطا صغيرا بين المدى الكلي للإبداع وللذكاء، أنه بعد نسبة ذكاء 120 يصبح التفوق في الذكاء غير ذي أهمية بالنسبة للإبداع. وهو يقترح - بديلا للذكاء في الأهمية - متغيرات أخرى خاصة بدرجة قوة الدوافع وأسلوب الحياة.

مراجع وهوامش

1- Guilford, J. P., Creativity, Amer. Psychologist, 1950, PP. 454.

هذا المقال هو نفسه الخطاب الذي ألقاه جيلفورد أمام جمعية علماء النفس الأميركيين في سنة 1950 بمناسبة انتهاءه فترة رئاسته لها (1949- 1950). وهو تقليد متبع يقضي بأن يتبعها كل رئيس لجمعية بيانا عما أنجز من بحوث أثناء فترة رئاسته لها.

2- Guilford, J. P. Creatie, abilities in the arts, Psychol., Rev.,1957, 64, 118-110.

ويتفق فكتور لوفنفيلد مع جيلفورد في رأيه بأن العوامل التي تميز المبدعين في الفن هي نفسها المميزة للمبدعين في العلم. وتوصل إلى هذا الرأي من البحث الذي سيشار اله في رقم (4).

3- a) Guilford, P., R.C. Wilson, P.R. Christensen and D.J Levis: A Factor-analytic study of Creative Thinking, I: Hypotheses and description of tests. Univ. Sth. Calif. Psychol. 1951, Lab. Rep., no 4, April

e) Guilford, J. P., R.C. Wilson and P.R. Christensen: A Factor-analytic study pf Creative thinking, ll: Administration of tests and analysis of results. Univ. Sht. Calif. Psychol, Lab. 1952, Rep., No. 8, July

c) Wilson, R.C., A Factor-analytic study of Creative Think. 1953,. ing, Califi

d) Cuilford, J.P.., Structure of the intellect, Psycol. Bull. 293-267: 53, 1956 B.

f) Guilford, J. P., A Revised Structure of the intellect, Rep 1957,. Psychol. Lab. No. 19, Los Angeles Univ, of Sth. Calif

g) Guilford, J.P. Three faces of the intellect. Amer. Psychologist, 1959 c, 14, 479-469.

4- Lowenfeld, V., Current research on Creativity, NEAJ, 1958, 47, 538-540.

5- رغم هذه الإشارة الواضحة من جيلفورد إلى تعدد الصور التي تظهر عليها قدرات الإبداع، فأنة حينما اقتبست اختباراته هذه لكي تستخدم كأداة رئيسية في اختيار طلبة أكاديمية الفنون بمصر (وتضم معاهد السينما والمسرح والباليه والكونسرفتوار) لم يراع التنوع المطلوب في أشكال هذه القدرات التي تم قياسها عند الطلبة المتقدمين لكل هذه المعاهد المتنوعة باختبارات لفظية في الغالب. ولم تضم بطارية الاختبارات الإبداعية التي استخدمت إلا اختبارا أو إثنين مما يعتمد على الأشكال والصور، بينما لم يكن هناك أية اختبارات خاصة بالباليه أو الموسيقى.

6- القصور الذاتي النفسي أو المداومة والمثابرة intertia, or preservation هذا المفهوم مقتبس من علم الطبيعة حيث يعني هناك ميل الجسم لان يبقي على حالته من السكون أو الحركة. وقد استعير في مجال علم النفس ليستعمل مجازيا في الإشارة إلى الاستمرار أو المثابرة على فكرة أو شعور أو نشاط بعد انقضاء الخبرة الأصلية المرتبطة به أو لفتني أنارته أصلا. وهو من المفاهيم المتعلقة بالتصلب rigidity على الأخص في المجال العقلي. والتحرر من القصور الذاتي يعني المرونة لا التفكير. ويستعمله جيلفورد هنا بهذا المعنى.

(-See: Drever, J., A Dictionanry of Psychology, Penguin Reference books, 1968. P 135.)

7- Hertaka, A.,F., and all. A Factor-analytic study of Evaluative abilities, Educ. Psychol. Measurement,

1954, 581-597.

8- هو عامل «مواصلة الاتجاه <Maintenance of Direction وعرف إجرائيا بأنه «القدرة على التركيز المصحوب بالانتباه طويل الأمد على هدف معين و من خلال مشتقات أو معوقات سواء في المواقف الخارجية أو نتيجة للتعديلات حدثت في مضمون الهدف، وتظهر هذه القدرة في إمكانية الفحوص متابعة هدف معين وتخطي أية مشتقات الالتفاف حولها، بأسلوب يتسم بالمرونة.»
(أنظر: صفوت فرج: الإبداع والانفصام، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، عدد 3، أكتوبر 1978، ص 39).

9- Drevdahl, J. E., Factors of importance for Creativity, J. Clin. Psychol, 1950, 12, 21-26.

10- اختبارات تورانس استخدمت في الأبحاث التي سيشار إليها بعد قليل عن علاقة الإبداع بالذكاء. أما اختبار ولش فسيشار إليه بالتفصيل في الفصل السادس عند الحديث عن دور الفن التشكيلي كوسيلة لدراسة الإبداع.

11- Ismail, M. E., Analysing The Artistic Aptitude of the Visual Artist, M. A. Thesis, Univ. of Kentucky 1951,

انظر أيضا العرض النقدي الذي قدمه د. مصطفى سويف عن هذه الدراسة في الملحق رقم (2) من كتابه: الأسس النفسية للإبداع النفسي.

12- تورد فيما يلي ترجمة للفترة الرئيسية من خطاب يرى جنس (المشرف على د. عماد الدين إسماعيل أثناء دراسته دكتوراه) إلى جيلفورد في 10 مارس 1952.
«لقد اهتممت بعبارتك المقاتلة بأنك تعرفت على عامل للأصالة والتفكير الإبداعي تسميه «عدم الميل للمألوف» من الأمور. وتشبه نتيجة اكتشافك هذا نتائج التحليل العاملي للقدرات الفنية التي توصل نتيجتك اكتشافك هذا إسماعيل فحسبما أذكر فانه قد توصل إلى أن درجة معينة من التحرر من القيود كانت تمثل واحدا من العوامل الثلاثة أو الأربعة التي عرفها.
والدراسة السابقة أكملها السيد إسماعيل في مصر باعتباره عضو هيئة تدريس جامعة كنتكي في عام 1951.
كما نورد أيضا صدر خطاب جيلفورد الموجه إلى م. ع. إسماعيل في 10 أبريل 1952:
«أشكر لك كثيرا الخدمة الجليلة التي أسديتها لي بإرسالك نسخة من رسالتك للماجستير عن «تحليل الاستعداد الفني للمصور» وقد قرأت تقريرك بدرجة كبيرة من الاهتمام واعتقد انك قد انتقيت لبحثك بعض الاختبارات الممتازة وكان بعضها غير معروف لدينا، وهي من النوع الذي قد يثبت أنه مطلوب إلى حد كبير بالنسبة لنا لكي نضمنه في دراستنا التالية عن المواهب الإبداعية.»
ثم يشير جيلفورد بعد ذلك إلى أن ما هناك من خلافات بين تحليلاته وتحليلات م. إسماعيل مرده إلى اختلاف طريقة التحليل المعاملي المستخدمة في الحالتين، فقد اعتمد جيلفورد على الطريقة الأمريكية التي تستخرج عوامل متعددة اكثر مما يحدث في الطريقة الإنجليزية التي استعملها م. إسماعيل والتي تركز على استخراج عامل عام. بالإضافة طبعا إلى أن هذا الأخير أضاف بعض العوامل التي لم يضعها جيلفورد ومعاونوه في بطارية اختباراتهم.
(انظر أصل الرسالتين على الصفحتين التاليتين: 125 , 126).

13- Terman, L. M.(Ed.) Genetic Studies of Genius, California, Stanford Univ. Press, Vol. I, 1925 a, Vol, 2, 1926, Vol. 3, 1930. Vol. 4, 1957. Vol. 5, 1959.

14- Getsels, J. W. and P. W. Jakson: Creativity and Intelligence, New York: Wiley, 1962.

15- Torrance, F. P., Education and Creativity, In: C. Taylor (Ed.) Creativity: Progress and Potential, 1964, P. 53.

16- Meer, B., and M. I. Stein: Measures of intelligence and Creativity, J. Psychol., 1955, 49: 117- 126, Psychol, Abstr. 9102: 29 , 1955.

17- Baron, F.: Originality in relation personality and intellect. J. Pers., 1957, 25, 730-742
Motives, traits and intellect in the Creative Writer. Calif. Mon., 1962, 72 (5), 11-14.

7319 Norst Hoad

Hyattsville, Md.

March 10, 1952.

Dr. J. P. Guilford

P. O. Box: 1134

Beverly Hills, California

Dear Dr. Guilford:

In connection with my work at Personnel Research Section, AGO. I had an opportunity to see your letter of March 6, written to Dr. Baier.

I was interested in your statement that you have identified an originality or "unconventionality" factor in creative-thinking. Your finding is similar to the resulte of a factorial analysis of artistic ability completed by M. W. Ismail. As I recall, he concluded that a certain freedom from restriction was one of three of four factors identified.

The study was completed in Egypt gy Mr. Ismail, a faculty member at the Institute for Education. A report on the study was accepted as a master's thesis at the University or Kentucky, in 1951.

Mr. Ismail's address is Apt. 107, 599 W. 121st Street, New York 27, New york.

Dear Mr. Ismail

The above is a resonable facsinile of a letter I am sending to Dr. Guilford, of the psychology department at the Univ. of Southern California. He was President of the Am. Psych. Assn in 1949-50 and his retiring address discussed the problem of discovering creativity.

Hope you and your family are getting along well with New York.

Barry Jensen

University of Southern California

3510 University avenue

Los angeles, 7

April 10, 1952

Mr. Mohamed E. Ismael

509 W. 121st Street, Apt. 107

new York 27, N. Y.

Dear Mr. Ismail:

Many Thanks for the great favor of sending me the copy of your M. A. thesis on “Analyzing the artistic aptitude of the visual artist.”

I have read your report with a great deal of interest. I think that you selected some excellent tests for your investigation, some of which were unknown to me. They are of a kind that might prove to be very desirable for us to include in our later studies of creative talents.

Our analyses have been different from yours in that we follow the American tradition rather than the British. We extract more factors, do not insist upon a general factor, and rotate reference axes. Your findings and ours will differ, therefore, in many ways, and also because you have included some factors that we did not put into our battery.

I am sending enclosed three reports from our project, two of then describing an analysis of reasoning and the third describing the tests in our first creative-thinking analysis. We have done a second reasoning analysis which verified all the factors in the first except for the one called “education of conceptual patterns.” We have completed the analysis of creative abilities with quite satisfying results. Reports of these two analyses will be published very soon. Should you wish to receive copies, we will put you on our mailing list.

As soon as members of my project who should do so have reed your thesis it will be returned do you. Thanking you again, I am,

Sincerely yours

J. P. Guilford

J. F. guilford

4 الإبداع في الشعر

انتهينا في فصل سابق عن «عملية الإبداع» إلى أن تفتيت هذه العملية إلى مراحل معينة يفقدها وحدتها وكليتهما وحيويتها.. فتشريح فعل الإبداع إلى أجزاء يؤدي في النهاية إلى قتله، أو إلى رسم صورة ثابتة جامدة له لا تعبر عن حقيقته الدينامية.

وقد حاول عدد من الباحثين أن يقدم لنا صورة للمبدع أثناء قيامه بفعل الإبداع صورة حيه تنبض ويكون لها أساس من الواقع الذي يعايشه الفنان أو العالم. وقد اعتمد بعضهم في هذا السبيل على المسودات التي تركها بعض المبدعين لبعض أعمالهم الفنية واستعانوا في تفسيرهم لهذه المسودات بخطابات المبدعين إلى بعض أصدقائهم أحيانا. وفي هذا الصدد سنعرض لدراسة الناقد الشهير «ريدلي» عن الشاعر الإنجليزي الرومانسي جون كيتس J. Keats.

وهناك فريق آخر يحاول تتبع فعل الإبداع عند المبدعين الأحياء عن طريق مقابلتهم أو استبارهم في جلسات متعددة أعدت بغرض البحث والدراسة. وبالطبع فان هذا الأمر يتطلب موافقة المبدع نفسه على القيام بهذا العمل الصعب والواقع أن هذه الموافقة ما كان يمكن أن تتم إلا إذا توفر التقدير

التام من المبدع لشخص الباحث الذي سيقوم بإجراء الدراسة عليه. وفي هذا الصدد سنعرض لدراسة قام بها باحث مصري جاد جمع فيها بين: منهج تحليل المسودات ومنهج اختبار المبدعين أنفسهم في جلسات خاصة بهذا العرض، ونقصد بذلك الدراسة التي قام بها مصطفى سويف عن «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة»، وقام فيها بدراسة عدد من الشعراء المعاصرين له مثل عبد الرحمن الشرقاوي ومحمود أمين العالم وأحمد رامي وخليل مردم ورضا صافي، من خلال مسودات بعض قصائدهم وبالاستعانة باستبارات أجراها لبعضهم في مقابلات خاصة.

لنبدأ هذه الرحلة في عقل المبدع لنشاهد المشهد العظيم لفعل الإبداع وهو يخرج إلى عالم الواقع في شكل القصيدة أو العمل الفني عموما، أو في شكل النظرية العلمية، أو في البناء المعماري.

دراسة ريدلي لمسودات قصائد كيتس

البداية ليست حية تماما وقام بها ناقد إنجليزي شهير هو م. ر. ريدلي (١). ولكن الدراسة تتميز بأنها دراسة دقيقة حاول الباحث فيها أن يتصل بظاهرة الإبداع الفني عن كثب، فاختار مسودات القصائد لشاعر من أكبر الشعراء الرومانسيين في اللغة الإنجليزية هو جون كيتس. والحق أن منهج تحليل المسودات يعتبر في دراسات الإبداع من أفضل الطرق التي يمكن الاطلاع منها على حركات الشاعر في شعره واتجاه تفكيره أثناء عملية إبداعه للقصيدة. ومن هذا كله يتوقف على الطريقة التي يستغل بها الباحث هذه الوثائق الهامة ويحاول أن ينطقها على أساس خطة علمية سليمة.. وهذا ما حاوله ريدلي، فقد تناول عددا من مسودات بعض قصائد كيتس وحاول فيها أن يتتبع ذهن الشاعر وهو يشب من خاطر إلى خاطر، ويعدل من لفظ أو عبارة أو سطر أو فقرة بأكملها ليحل محلها غيرها في مسودة القصيدة، أو مسوداتها المتعددة، حتى تأخذ القصيدة الشكل المعروف لنا في النسخة المطبوعة التي تصل إلى أيدينا. وهو يستعين أحيانا ببعض خطابات الشاعر إلى أصدقائه ومريديه لكي يلقي الضوء على بعض المواضع الغامضة في المسودات.

أما عن المنهج الذي اتبعه ريدلي في محاولة الإفادة من مسودات كيتس

لتفسير طريقة إبداعه لقصائده، فهو يعتمد في رأيه على محاولة تقصي ثلاثة نواح هامة هي: المصادر التي أوحت للشاعر بقصائده، والمواد التي تملأ ذهنه وتسهم في صياغته للعبارات والصور في كل قصيدة، ودرجة تمكن الشاعر من السيطرة على مستلزمات الصناعة الشعرية ككل، مما يتمثل في الحكم والتنسيق وما إليهما.

ويعتقد ريدلي أنه إذا نجح في الكشف عن هذه النواحي الثلاث فقد تعرف على فعل الإبداع في صميمه.

وسنكتفي هنا بإيراد مثال واحد يدل على ما استفاده ريدلي وهو يستخدم هذا المنهج مع مسودات كيتس، لأنه عمم هذا المنهج نفسه على مسودات القصائد الأخرى. هذا بالإضافة إلى أن القصيدة المختارة هنا، وهي قصيدة «عشية عيد القديس آجنس» توفر لها أكثر المسودات ثراء في تاريخ الشعراء الإنجليز بوجه عام.

1- ويبدأ ريدلي بحثه بأن يحصي النسخ المخطوطة (المسودات) التي وجدها لهذه القصيدة، فكانت أربع نسخ:

نسخة بخط الشاعر نفسه.

ونسختان بخط الناشر «وود هاوس.»

ونسخة بخط جورج كيتس أخي الشاعر.

وحين قام الباحث بالمقارنة الأولية العابرة لهذه النسخ اتضح له أن النسخة المكتوبة بخط الشاعر ينقصها الجزء الأول من القصيدة كما هي معروفة في ديوانه المطبوع، ويتألف هذا الجزء من سبع فقرات، توجد كاملة في نسختي «وود هاوس» اللتين اكتسبتا أهميتهما في البحث من ذلك.

2- استعان ريدلي بالخطابات المتبادلة بين الشاعر وناشره في مقارنته الأولية بين المسودات. وقد وردت في هذه الخطابات بعض العبارات التي يعطيها النقاد والباحثون في الإبداع من علماء النفس دلالات خاصة. فمن ذلك أن كيتس كان يطلب من ناشريه مهمة الاختيار بين عبارتين يتركهما في المسودات على حالهما دون أن يقطع برأي في اختيار أيهما. ولعل هذا هو مصدر الاختلافات الطفيفة في الطبقات المختلفة لنفس الأعمال. كما أن هذا يمكن أن يفسر لنا موقف الشاعر من عمله بعد أن ينتهي منه،

فعلاقته بالعمل تنتهي بمجرد انتهائه من إبداعه في لحظة الإلهام، أما عملية التنقيح التي يفترض أن يقوم بها في مرحلة تالية يمكن اعتبارها مرحلة «تقويم» فلم يكن كيتس يحب أن يقوم بها، وكان يفضل أن يتركها للناشر. وهو يقول في هذا الشأن (أن حكمي يكون نشطا عندما أكتب، شأنه في ذلك شان خيالي في نشاطه، بل إن جميع ملكاتي تكون منتبهة جدا، وفي أوج نشاطها - أو أجلس بعد ذلك، عندما يتعطل خيالي، وتضيع الحرارة التي كانت تغذوني.. أأجلس ببرود وأنا لا أملك سوى ملكة واحدة لأنقد ما كتبته من منبع الإلهام ؟.)

وهذا هو سبب تردده أحيانا حين يعود إلى تنقيح القصيدة بعد انقضاء فترة من الوقت على تأليفها بالنسبة لتفضيل عبارة على أخرى. وفيما يتعلق بالقصيدة السابقة فقد فرغ كيتس من تأليفها في أوائل أبريل عام 1819 ثم عاد إليها لينقحها في سبتمبر من نفس العام.

3- انتقل ريدلي بعد ذلك إلى محاولة تحديد المصادر التي ألهمت كيتس موضوع هذه القصيدة. وقد اعتمد في ذلك على التشابه الموجود بين موضوعها وموضوعات مماثلة طرقت في مؤلفات أخرى، سواء أكانت مجهولة المؤلف مثل ألف ليلة وليلة، والفلكور الإنجليزي الذي اعترف كيتس نفسه في خطاب أرسله إلى بيلي Bailey في أغسطس عام 1819 بالتأثر به، أو معروفة المؤلف مثل روميو وجولييت لشكسبير وأسرار أدولفو The Mysteries of Udolpho للمسز رادكليف Mrs Radcliff، أو ا لفيللوكولو El Filocolo لبوكاتشيو Boccaci الإيطالي. وهناك كثير من الصور والعبارات في القصيدة مستمدة من هذه المصادر.

4- أما الخطوة الأخيرة بالنسبة لهذه القصيدة فتتضمن البحث عن المواد والصناعة وهذا يتأتى له من:

أ- محاولة رد كثير من الصور والعبارات الواردة في القصيدة إلى صور وعبارات وردت في مؤلفات يرجح ريدلي أن الشاعر قد قرأها. وهذا ما يتعلق بالبحث عن المواد. وأوضح ريدلي نفي هذا السبيل أن ذهن كيتس كان زاخرا بالتراث الشكسبيري ومتعلقا به اكثر من أي تراث آخر. وهذا شيء معروف عن الشاعر الرومنتي الشاب، وكان يردده في بعض خطاباته، بل إن الكثير من هذه الخطابات المتبادلة بينه وبين أصدقائه تفيض بعبارات

شكسبيرية كثيرة ترد دون جهد أو تكلف. وقد أمتلك كيتس نسختين من مؤلفات شكسبير تركهما مليئتين بالخطوط والعلامات والملاحظات الهامشية، مما يدل على انه كان مولعا بشكسبير ويقرأه قراءة متذوق مفتون دارس يقف عند بعض الاستعارات والتشبيهات ويضع تحتها الخطوط ويكتب بجوارها التعليقات الحماسية. وقد ورد كثير من هذه الاستعارات والتشبيهات في القصيدة التي نعنيها هنا (وهي قصيدة عشية عيد القديس آجنس).

ب- تتبع ريدلي عملية شطب الألفاظ أو العبارات ومحاولة تفسيرها على أساس «تداعي المعاني» أو «تداعي الصور» أو «الذوق» المرهف الذي يجعل الشاعر يشعر بصدق بالتنافر بين كلمة وأخرى، أو يحكم بدقة على عدم الانسجام بين عبارة وعبارة أخرى تسبقها، أو يبحث عن الكلمات التي يمكن أن تتيح له متابعة القافية. وهذه كلها أمور خاصة بالصناعة الشعرية.

ويعتذر ريدلي بأن تعليلاته في هذا الشأن لا يمكن أن تكون يقينية تماما، وإنما هي مجرد احتمالات تعتمد على الظن والترجيح قبل أي شيء آخر.

5- هناك خطوة أخرى قام بها ريدلي في دراسته تلك، ولكنها لم تطبق بالنسبة لهذه القصيدة، وإنما طبقها في دراسته لقصيدة «أنشودة بسيشه»، لأنه يرى أن كيتس قد ركز فيها كثيرا من الصور التي كانت تأتي ناقصة في قصائد أخرى سابقة عليها. وقد حاول ريدلي أن يتتبع نمو هذه الصور منذ ظهور براعمها الأولى في قصائد أخرى متقدمة حتى ازدهارها في هذه القصيدة المتميزة.

كانت هذه هي الخطوات الخمس التي اتبعها ريللي في بحثه في مسودات قصائد كيتس.

تقييم بحث ريدلي:

قد يجد ريدلي من ينصف بحثه هذا من بين النقاد الذين يمكن أن يفيدوا منه فائدة مباشرة، حيث بين لهم الباحث بدقة كيف استفاد الشاعر من تراثه الثقافي، والشكسبيري منه بوجه خاص، وموضع هذه الفائدة. ورغم أن ريدلي قد قام ببحثه باعتباره ناقدا وليس سيكولوجيا، إلا أنه وعد مع ذلك بأن يقدم لنا تفسيرا لفعل الإبداع.. من هنا نناقشه مناقشة منهجية

لنعرف كيف وصل إلي نتائجه هذه. فالمهم في أي بحث علمي ليس هو النتائج بقدر ما هو كيفية الوصول إليها، أي المنهج الذي اتبع في ذلك، وهل هو منهج علمي سليم أم لا. وقد اعتمد ريدلي في تفسيره للمصادر التي لجأ إليها الشاعر في تراثه على التفسير المبني على النظرة الترابطية أو الآلية بوجه عام.

ويتضح خطأ هذه النظرية للنشاط الذهني حين ننظر إلي استعمال ريدلي لها في تعليل الشطب في المسودات في الجزئيات وليس بالنسبة للعمل ككل. فهي يقصد إلي الألفاظ والعبارات المشطوبة ويحاول أن يعلل شطب كل لفظ وكل عبارة على حدة. وخطر هذه النظرة يكمن في تصورها أن الفكر ينتقل من لفظ إلي لفظ أو من عبارة إلي عبارة دون أن يعي الكل قبل أجزائه المتمثلة في العبارات والألفاظ.

وقد أدى هذا بالباحث إلي أن يلجا إلي التفسير «بالتداعي». وهذا ما يتفق تماما مع النظرة التحليلية الترابطية. فالشاعر يضع لفظا معينا في مكانه من القصيدة فيرد إلي ذهنه لفظ آخر بالتداعي على أساس التلازم أو التشابه أو التضاد، ويجد أنه افضل من سابقه، فيشطب الأول ويحل الثاني محله، ولكن ما هو المعيار الذي حكم به الشاعر هنا بأن اللفظ الثاني أفضل من الأول؟

لا يقدم ريدلي إلا تعليلات ساذجة لذلك مثل الذوق السليم أو الحس المرهف للشاعر. ولكن لماذا يتوقف عمل التداعي عند اللفظ الأول ولا يتعداه إلي اللفظ الثاني ؟ وما العلاقة بين حكم الذوق السليم والتداعي وأيهما أقوى ؟.

هذه كلها مواضع للخلاف والمؤاخذة نتيجة من النظرة الخاطئة التي اعتمد عليها ريدلي في النظر إلي طبيعة النشاط الذهني. ورغم أن استخدام المسودات كمادة يدرس من خلالها فعل الإبداع تعتبر محاولة قيمة ولها أهميتها، خاصة لأنها تدحض فكرة الإلهام والسلبية التامة في تلقي العمل الفني وتوضح دور الجهد المضني في هذا العمل، إلا أن المنهج الذي اتبعه ريدلي في محاولة توضيح دور التراث الثقافي بالنسبة للشاعر، ومدى ا فادته منه، قد يفيد النقاد والأدباء، ولكنه لا يفيد الباحثين من علماء النفس لأنه لا يقدم تفسيرا لعملية الإبداع (2).

الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر

استفاد سويف (3) من التراث السابق للدراسات النفسية التي تناولت الإبداع ونظر إليها نظرة نقدية تفيد من مميزاتها وتتجنب أخطاءها ومزالقها، وعلى الأخص النظرة التحليلية التجزيئية في محاولة تفسير الإبداع، والوقوف عند مستوى التصنيف دون الوصول إلى مرحلة التفسير. وقد تبنى منهجا تجريبيا تكامليا لا يفصل عملية الإبداع عن الكل النفسي للمبدع، كما لا يفصلها عن خبراته وديناميات سلوكه، ولا عن نوع العلاقة بينه وبين مجتمعه. وقد قام بدراسة عملية الإبداع في الشعر على أساس مسلمة عامة هي أن عملية الإبداع تحدث في مجال معين مثلها مثل أي ظاهرة سلوكية، وتتأثر في اتجاهها وشدتها بمجموعة من العوامل قد تكون شعورية أو لا شعورية.

وقد افترض سويف في هذه الدراسة أن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور «علاقة معينة» بينه وبين مجتمعه، أي أنه طبق هنا القاعدة السيكولوجية العامة التي تقضي بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بمعزل عن مجالها.. أما تلك «العلاقة المعينة» بين المبدع وبين مجتمعه فتتضمن إحساسه بنقص في هذه البيئة فيدفعه شعوره بهذا النقص إلى البحث عن الحل الذي يرضيه من خلال إبداعه للقصيدة أو اللحن أو الصورة.. إلى غير ذلك من الأعمال الفنية التي يبدو وكان الفنان يريد بها إيقاظ استجابات معينة في الذين يشهدون فنه. فالفنان يمارس عملية تغيير بالنسبة للأفراد المحيطين به وتتبع هذه العملية يشكل أساس فهم الإبداع سواء أكان علميا أم فنيا. فالعالم يقصد إلى التغيير في العالم المادي المحسوس، بينما الفنان يقصد إلى التغيير في وجدان أبناء مجتمعه. ومما يسبب حدوث هذا التغيير وجود تشابه بين أحاسيسنا نحن أبناء المجتمع الواحد. والخطوة الأولى في الكشف عن عبقرية الشاعر أو المبدع بوجه عام تكمن إذن في الكشف عن علاقته بمجتمعه.

وينبغي أن نعرف أولا علاقة الشخص العادي بالمجتمع، قبل أن نصل لمحاولة فهم علاقة المبدع بهذا المجتمع حيث أن الاختلاف يبن الاثنين اختلاف في الدرجة لا في النوع. إن الشخص العادي يتعامل في المجتمع مع نوعين من الجماعات: الأولى يطلق عليها «الجماعات الاجتماعية» وهي

تلك الجماعات التي يمر بها الشخص مرورا عابرا دون أن تربط بينه وبين أفرادها المعرفة أو العلاقات الشخصية أو العمل المشترك، والثانية هي تلك الجماعات التي تربط أفرادها علاقات حميمة مثل جماعة الأصدقاء وتسمى هذه «بالجماعات السيكولوجية». ويتمثل الفرق بين سلوك الفرد في كل من النوعين من الجماعات فيما يسمى بدرجة «التكامل الاجتماعي» التي تتحقق بدرجة مرتفعة في النوع الثاني من الجماعات حيث تكون قدرة الشخص على الاندماج فيها أكثر من قدرته على الاندماج في النوع الأول.

وقد لوحظ أن هذا النوع الثاني من الجماعات حين يعمل أفراده معا «يندر أن يظلوا مجرد عدد من «الأنوات» المستقلة.. بل يعمل كل منهم باعتباره جزءا من كل.. وينطبق هذا على موقف الأطفال في جماعة اللعب، وعلى موقف الكبار في مجال الأسرة، ومجال المهنة ومجال الحب.. حيث يتحقق هذا التكامل الاجتماعي. وأول من حاول وضع فرض علمي لمحاولة تفسير ظاهرة التكامل الاجتماعي هذه هو عالم لنفس النفس الألماني «شولته» H. Shulte. الذي افترض وجود حالة اسماها «حالة النحن» تتوفر لدى الشخص في المواقف التي يحقق فيها التكامل الاجتماعي.

وأول من حاول وضع فرض علمي لمحاولة تفسير ظاهرة التكامل الاجتماعي هذه هو عالم النفس الألماني «شولته» H. Shulte الذي افترض وجود حالة اسماها «حالة النحن»تتوفر لدى الشخص في المواقف التي يحقق فيها التكامل الاجتماعي. وإذا كان «الأنا» قوة من بين القوى التي توجد في مجال سلوكنا، فيمكن أن نتصور أيضا أن «النحن» قوة أخرى من بين قوى هذا المجال تضم الأنا بحيث يصبح جزءا من كل، ولا يقوم كقوة مستقلة تفصلها عن سائر الأنوات حدود واضحة. ومن ابرز صفات سلوك الفرد في هذا الموقف هو ما يكشف عنه تعبيره اللغوي حين يتحدث عن اتجاهه نحو الهدف المشترك أو العقيدة المشتركة، فهو لا يقول «أنا» بل يقول «نحن». واستعمال هذا الضمير يكشف عن أن الجماعة ليست مجرد «أنوات مستقلة» منها كل واحد يكون للأنا فيه دلالة خاصة تختلف من جماعة إلى أخرى كاختلاف دلالة الكلمة من سياق إلى آخر.

وحالة «النحن» هذه يمكن أن تكون أساسا ديناميا لتفسير التكامل الاجتماعي وما يتعلق به من ظواهر سلوكية مثل الحنين للأهل والأصدقاء

والشعور بالاغتراب. ويقتبسها سويف لتفسير الإبداع على النحو التالي.

لقد تحدث شولته عما اسماه «الحاجة إلى نحن» التي تبرز عند الشخص إذا ما تطلب الموقف تكاملا مع الآخرين، فيندفع الشخص تحت تأثير ضغط هذه الحاجة يحاول محاولات مختلفة حتى يتحول الموقف من «أنا والآخرين» إلى «نحن». وتدل المشاهدة على أن حالة النحن قد تتصدع، فينجم خلاف عميق بيننا وبين أفراد الجماعة التي نتكامل معها. وعندئذ يتحول الموقف إلى «أنا والآخرين» بدلا من «نحن». وحيث أن النحن تمثل القاعدة التي يستند إليها توازن الشخصية فان أي اختلال يصيب هذه القاعدة يصيب توازن الشخصية بخلل عميق. وهنا تبدأ محاولات الشخص لرأب الصدع في «حالة النحن» الذي أحدث هذا الاختلال. وتكون محاولاته عنيفة تبعا لعمق الصدع و قوة «النحن»، كما يتحدد نوع النشاط الذي يبذله تبعا لنوع الصدع وتاريخ الشخصية، وبالتالي يختلف مظهر التوازن الذي يتحقق بعد ذلك. أما بالنسبة للمبدع فيتأتى هذا الصدع من الصراع الذي تتعرض له شخصيته بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة. وحين يحدث هذا التصدع في «النحن» يشعر المبدع بنوع من عدم الاستقرار يرجع إلى بروز هذا الصدع وازدياد شعوره بالحاجة إلى نحن. غير أنه لا يرضى في نفس الوقت عن وجود الحواجز والأهداف بوضعها الراهن في المجتمع، ولذا تتجه حركته نحو تغيير هذه الحواجز مع الاعتراف ببعضها. وتبدأ حركة المبدع بمحاولة لأحداث تغيير في الواقع الذي يعيشه بما فيه من حواجز ومسالك بحيث يطابق بين هدف الآخرين وهدفه ويحل هدفه محل هدفهم على حسب مقومات المجال. ودلالة المبدع بالنسبة لهذا المجال. وقد لا يكون هذا التصدع في النحن ناتجا عن تباين في الأهداف نفسها، بل عن ظهور حاجات لدى الشخص المبدع لا تشبع داخل النحن لان الآخرين تقيمون الحواجز في سبيلها، فتكون محاولة المبدع متجهة في هذه الحالة إلى تغيير الحواجز: وليس إلى تحطيمها كما في حالة المراهق المتمرد، أو كحالة الذهاني (المريض عقليا) الذي يتجه إلى التغيير في مستوى خيالي غير واقعي. فالمبدع يختلف عن كل من المراهق والذهاني في ديناميات حركته التي تكون مدفوعة بالسعي نحو هدف واقعي وراء الحواجز، وان لم يكن واضحا منذ البداية.

ويستعير سويف في دراسته تلك عن الأسس النفسية للإبداع في الشعر، مفهوم «حالة النحن» من شولته لكي يبني عليه فرضا لتفسير الإبداع. فيقرر أن حركة المبدع (أو العبقري) تبدأ من تصدع النحن الذي يجعله يمارس شعوريا نوعا من عدم الاستقرار والقلق والتوتر الناشئ من الحاجة إلى النحن. ويستشهد على ذلك بكتابات عدد كبير من كبار الكتاب والشعراء تدل على انهم كانوا يشعرون دائما بوجود «أنا والآخرون» وليس بوجود «نحن». فلسان حالهم يعبر عنه على الدوام عبارات مثل: أنا أشعر بشعور لا يمارسه الآخرون، أو اقتناع برأي يميزني عن الآخرين، أو اتجه اتجاها لا يعرفه الآخرون... الخ.

فنجد مثلا شلي P. B. Shelly يقول في خطاب إلى بايرون في 29 سبتمبر 1816 ... «ولست أرجو إلا أن تشعر منذ اللحظة التي يبدو لك فيها الجانب الحق من الأشياء، انك مختار من بين الناس أجمعين، للقيام بمشروع فكري أعظم مما يستطيعون.»..

ويقول بايرون في خطاب إلى كينارد Kinnard، 31 مارس 1817 :

« ... إذا لم أستطع الفوز على الجميع فلن تعني المحاولة شيئا النسبة لي.»...

وكذلك يقول تولستوي الروائي الروسي الأشهر:

«طالما تخيلت نفسي رجلا عظيما، يكتشف الحقائق لخير الإنسانية، فكنت أنظر لسواي من الآدميين وأنا أشعر بقدري، ولكن الشيء العجيب أنني عندما كنت اتصل بأولئك الآدميين كنت أخجل منهم جميعا، وكما ازداد قدري ارتفاعا في نظري، تضاءلت قدرتي على نشر الشعور بقدراتي بين الآخرين.»...

ويعبر ماكسيم جوركي عن إحساسه باختلاف طريقته في الكتابة عما كان سائدا في عصره بقوله:

«كنت أرى أنني فهمت وأحسست بأشياء معينة بطريقة تخالف طريقة الناس، وأهمني ذلك الأمر وأقلقني... حتى عندما كنت اقرأ لفنان كتورجنيف، كنت أظن أحيانا أنني ربما رويت قصص الأبطال... بأسلوب غير أسلوب تورجنيف. وفي ذلك الحين بدأ الناس بالفعل ينظرون إلي كقصاص مشوق. وكانوا بوجه عام، أولئك الذين كنت أعيش بينهم، ينصتون إلي بانتباه.»...

ويعبر شلي عن نفس المعنى السابق في خطاب آخر إلى بايرون في 4 مايو 1921

... إننا يجب ألا نتخذ من بوب أو من أي كاتب آخر مثالا زعامة هذا أو ذاك يجعل المشكلة تستحيل إلى اختيار الذي يمكن معه أن تكون الرداءة مقبولة، والواقع أن العبقرية الحقة تخلص نفسها من شوائب الماضي جميعا.»

ويروي الشاعر والناقد الإنجليزي المعاصر «ستيفن سيندر» المولود في 1909 في سيرته الذاتية التي صدرت في سنة 1951 بهذا العنوان الذي يعبر عن الاختلاف مع كل العالم: «عالم داخل العالم»، ويروي فيها كيف كان يشعر بالغربة بين زملائه في جامعة اكسفورد عندما كان طالبا فيها:

« .. كانوا يعتبرون اهتمامي بالشعر والتصوير والموسيقى، وقلة اكتراثي لألعابهم، وشذوذي في الملبس والمظهر الشخصي، كانوا يعتبرون ذلك من أعراض جنوني..»».

«وفي غمرة مراهقتي المتزمتة، كنت عاجزا عن الاهتمام بزملائي الطلاب كما هم، كنت أتوقع منهم الاهتمام بي وبما يثير اهتمامي... وعندما تبينت أنهم لا يكترثون لغير اللعب والبنات والشراب شعرت بخيبة أملي فيهم. وأسوا من ذلك ما تبينته من نفورهم من كل من لا يماثلهم.»

«وقد ثأرت لنفسي منهم. بأن عمدت إلى أن أكون نقيضا لهم. أصبحت متصنعا، أرتدي رباط رقبة أحمر، وأتخذ أصدقاء من خارج الكلية وأبدو غير وطني، وأعلن أنني من أنصار السلام وأنني اشتراكي، بل عبقري. وعلى جدران مسكني كانت تتدلى نسخ من لوحات جوجان وفان جوخ وبول كلي. واعتدت في الأيام المشرقة أن أجلس على وسادة في فناء الكلية واقرأ الشعر.»

وفي نفس هذا الاتجاه الذي يبعد عن المألوف يقول كاتبنا الكبير توفيق الحكيم(*) في إحدى رسائله عن فترة الشباب أو «زهرة العمر»:

« ... ثم هناك شيء آخر... هو طبيعتي التي تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعا من أوضاع هربا من الوقوع في الابتذال وشغفا جنونيا بالتميز والأغراب.. لقد وجدت سندا وأساسا لرغبتي المحرقة في الخروج على ما أسميه المنطق العام. واقصد المنطق المبني على فروض

(*) توفيق الحكيم: «زهرة العمر»، مكتبة الأدب، الطبعة الثانية، 1944. ص 51-54.

عامة مصطلح عليها غير متنازع في صوابها. كالفرض بأن الغيرة مثلا دليل الحب أو أن الخيانة رذيلة. فالنتائج المترتبة على هذه الفروض العامة تكون في الغالب هي الأخرى نتائج عامة ويصح عندئذ تسمية كل ذلك بالمنطق العام.

أريد أن يكون هنالك منطق خاص، يحوى فروضا خاصة لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر، كالفرض بأن الحب لا يحوي غيره مطلقا ولا بغضا مطلقا. ومن مثل هذه الفروض تتولد نتائج خاصة. ومن خلاصة كل ذلك يقوم ذلك الذي أسميه المنطق الخاص.»

أما وسيلة كل من هؤلاء الفنانين المختلفة في هذا التعبير فلا تهدم الأساس الدينامي المشترك وراء كل هذه الأنواع من التعبير، التي يمكن أن ننظر إليها باعتبارها الأسباب أو العوامل النوعية في الإبداع التي تجعل من أحدهم ناثرا ومن الآخر شاعرا ومن الثالث نحاتا أو مصورا .. إلى آخر ذلك من صور الإبداع المتنوعة. ويفترض سويف لتفسير هذا السبب النوعي فكرة الإطار الذي يكتسبه المبدع من خبرته واطلاعه المنظم بطريقة خاصة على الأعمال الفنية أو الأدبية أو العلمية. وهذا الإطار نفسه يوجه وينظم عمليات إدراكه اللاحقة نحو الأعمال الفنية أو العلمية التي تناسب مجال إبداعه، وتكون هذه الأطر على درجة من التماسك، فهي من أهم عوامل التنظيم والتكامل في الشخصية، وهي التي تربط الماضي بالحاضر.

وعلى هذا الأساس يفترض سويف في بحثه هذا أنه إذا كان الشعور بالحاجة إلى النحن هو العامل العام للإبداع، فان «الإطار» هو العامل الخاص أو النوعي له.

ومما يدل على أهمية الحاجة إلى النحن كعامل عام مشترك في تفسير الإبداع ما لاحظه هانز سكس - أحد تلامذة فرويد - من أن الشاعر ينظر إلى إعجاب المتذوقين لشعره بنظرة مغايرة لتلك التي ينظر بها إلى أي تشجيع اجتماعي يتعلق بأي عمل آخر يقدم عليه. ونتيجة لذلك فان الشاعر يشعر بتخلصه من عزلته عن الآخرين. ويفسر سويف ذلك في ضوء فرض الحاجة للنحن بأن الشاعر تقل عنده حدة الشعور «بأنا والآخرين» عندما يصبح أمام «آخرين» يقبلون ما يلقيه إليهم، وبالتالي تتحقق له «نحن» جديدة، هو الذي نظمها إلى حد ما، ولذا فهو يرتضيها لان الشاعر والمتذوق في

هذه الحالة يكونان مجتمعا متكاملا، أو يكونان «نحن». وتكون حركة الشاعر مدفوعة نحو هذه النحن الجديدة بطريقة لا يشعر بها حتى انه - أي الفنان - كثيرا ما ينفيها حين يسأل: هل تؤلف شعرك للقراءة ؟ فهو صادق حين ينفي ذلك، ولكن تجانبه الدقة في التعبير في نفس الوقت، لان لكل شاعر قارئا واحدا على الأقل، وربما كان هذا القارئ متخيلا في بعض الأحيان، وربما كان في أحيان أخرى مجموعة من الأصدقاء يمثلون الحلقة الضعيفة من قرائه الذين يحترم ثقافتهم أو يثق في ذوقهم الرفيع. واهتمام الفنان بعد أن يفرغ من عمله الفني بالبحث عن هؤلاء ليعرض عليهم ما أنتجه اهتماما ذو دلالة معينة، إذ انه مظهر اندفاع «أنا» الفنان نحو النحن الجديدة التي تحقق له الاستقرار. وحركة الإبداع لا تتم إلا بهذه الحركة نحو «الآخر» لاستعادة «النحن.»

ويحاول سويف أن يبرهن على هذا الفرض بما ورد في خطابات ومذكرات بعض الشعراء والكتاب والفنانين. فمن ذلك ما يقوله بايرون في خطاب إلى ناشره كينارد، في 24 فبراير 1817:

«... ولما كنت لم تشر أية إشارة إلى النشر فقد بدأت أفكر فيما هو محتمل إلى حد ما، وهو أن العالم المثقف لم يبد أي رأي في (أشعاري...) وجعلت أهدئ نفسي تلك التهدئة التي اعتادها المؤلفون، فاجمع بيني وبين الأجيال القادمة وأحاول أن أتبين معالم تلك القلة السعيدة.»

ويقول كذلك في خطاب إلى هوبهاوس في 31 مارس 1817:

«... وقد سرني جدا ما علمته من أن البعض احبوا النشيد الأول من «تشيلد هارولد» وسرني بوجه خاص أن أجد بيلي يعجب به، لأنه رجل ممتاز إن لم يكن عبقريا ...».

ويقول شلي، في خطاب إلى بايرون، في 14 سبتمبر 1821: «... كذلك أرسلت له خطابا (يعني المستر أبتون Mr. Apton) أسأله فيه ألا يرسل إلي آراء الناس سواء أكانت مدحا أم قدحا،.... لأن كل ما في الأمر أن هذه الأقوال تثيرني وتستأثر بانتباهي، مع أنني أفضل أن أشغل بشيء آخر.»

ويقول هذا الشاعر نفسه، في تصديره «لبرومثيوس طليقا»:(4)

«أرجو أن يؤذن لي في هذا المقام بأن أعترف بأني أحمل بين جوانحي شهوة لإصلاح العالم.. لقد كان غرضي إلى هذه اللحظة لا يتجاوز تقريب

المثل الأخلاقية العليا الأقوال أذهان الخاصة من قراء الشعر، وهي أذهان مصقولة... ولو قيض لي أن أعيش حتى أحقق ما تصبو إليه نفسي، أعنى حتى أدون للناس سجلا منظما للعناصر الحقيقية التي يتكون منها المجتمع الإنساني كما أراها أنا، فلا يأملن دعاة الظلم والجهالة أني متخذ من اسخيلوس دون أفلاطون مثلا أحتذي به.»

والنصان اللذان أوردهما الباحث من بايرون واضحا الدلالة ويكشفان بغير مواربة عن حركة نحو الآخر بحثا عن النحن حتى لو كانت هذه النحن متمثلة في قلة من الصفوة التي يضفي عليها الشاعر صفات الامتياز والعبقرية، أو حتى لو كانت هذه الصفوة لن توجد إلا في المستقبل بين الأجيال القادمة.

أما شلي فهو أيضا يهتم اهتماما بالغا برأي الآخرين في شعره ولكنه يرفض سماع مثل هذه الآراء حتى لا تستأثر باهتمامه وتصرفه عن مواصلة فعل الإبداع نفسه. والنص الثاني يتطلع فيه أيضا - مثل بايرون - الأقوال مشارف المستقبل ليؤلف بينه وبين الآخرين الذين يطمح الأقوال تغيرهم حتى يقتربوا من المثل العليا التي يؤمن بها والتي جعلته يميل الأقوال التوحد بفيلسوف المثل أفلاطون بدلا من رب الفن وأمامه أسخيلوس. والشاعر يعتبر نفسه مصلحا لهذا العالم وهو الذي يمكنه أن ينتشل «الآخرين» من الفساد ويوجههم الأقوال الصلاح فيؤلف بين «الجميع» في جو صالح يرضاه الشاعر فيستقر فيه معهم لأنه لم يعد يفصل بين «آخرين» في فساد وجهل وشقاء وبين «الأنا» التي تنفر من هذا الفساد وتعرف طريق الصلاح.. فالآخرون والأنا منضمون في «نحن» التي يريد الشاعر أن يحققها عن طريق فعل الإبداع.

ومن أوضح الأمثلة أيضا على حركة الأنا نحو الآخرين المتمثلين في الصفوة من الأصدقاء المتذوقين ما كان كيتس يفعله في خطاباته إذ كان يورد بعض أجزاء من قصائده، يعرضها على صاحبه ويسأله حكمه فيها. ومن هذا القبيل ما فعله في الخطاب رقم (30) من «خطابات جون كيتس» فقد أورد عدة أبيات من قصيدته «انديميون» «ليسأل رينولدز Reynolds» حكمه فيها، و فعل مثل ذلك في خطابات عدة.

ولو خرجنا من مجال الشعر الأقوال مجال أرحب هو مجال الفنون

السمعية كالموسيقى والمسرح، لوجدنا أن وجود جمهور المستمعين والمتذوقين من النظارة يلعب دورا هاما في الإبداع. وكلنا يعرف كيف يتوق الكثيرون من نجوم السينما للعمل في المسرح حيث الأداء الحي أمام الجمهور - بدلا من الأداء أمام الآلات والكاميرات في السينما - يعطيهم إحساسا بلذة الخلق والإبداع، كما يوصل إليهم رأي الجمهور في أدائهم بشكل مباشر وفوري.

ويصدق هذا أيضا على الموسيقى. ولنتأمل فيما يقول توماس رسل عازف الكمان الشهير الذي كان عضوا في أوركسترا لندن الفيلهارموني.

«إن معظم الفنانين المبدعين. يرون في المستمع جزءا جوهريا من حياتهم حتى أثناء التأليف أو أثناء الاستمداد لأداء أحد الأعمال الموسيقية، يقوم في قرارة أذهانهم مستمع خيالي، ومع أن معاييرهم الفنية قد تكون صاحبة الكلمة الأخيرة فيما يقبلونه من عناصر في أعمالهم، فانهم يحتاجون الأقوال مستمعين ليؤمنوا على هذه المعايير. وهذا هو السبب في أن الإذاعة عمل قاتل بالنسبة لأي موسيقي مرهف، أما الميكرفون الذي لا شعور لديه. فانه لا يقوم بديلا عن جماعة حية من الناس.. وفد يستطيع من يذيع حديثا أن يكون لنفسه فكرة عن المستمعين الذين يتتبعون كلماته - وربما كان التليفون (أو الهاتف) هو صاحب الفضل في إعداده لذلك - أما الموسيقي، وخاصة إذا كان يعزف مع مجموعة، فانه سوف يفتقد استجابة جمهور المستمعين التي تسهم بنصيب كبير في الأداء».

ولعل في حالة السير توماس بيتثام - قائد الأوركسترا الشهير - مثالا واضحا على صدق هذه الملحوظة. فهو عندما يقوم «بالعزف الإعدادي» Rehearsing مع الأوركسترا دون وجود أي مستمع يمضي في عمله دون أن تبدو عليه مظاهر الحماس، ويمضي أحيانا بطريقة عشوائية، لكن ضع مستمعا واحدا في الصالة، وفي الحال يتغير الموقف. فعلى حين فجأة يصبح العزف مشوقا، وتتحقق التأثرات الدقيقة، وتومض شرارة المعية كالكهرباء».

إجراءات البحث وأدواته:

حاول سويف في بحثه هذا أن يجمع بين استخدام أكثر من أداة من أدوات البحث، على النحو التالي:

أ- استخدام الاستبيان Questionnaire لتتبع عملية الإبداع لدى عدد من الشعراء العرب.

ب- استخدم «الإستبار» أو المقابلة الشخصية مع بعض هؤلاء الشعراء، حيث كانت تلقى عليهم فيه أسئلة لتوضيح دقائق موقف الإبداع التي ظهرت في الاستبيان السابق.

جـ- تم تحليل مسودات بعض قصائد شاعرين من هؤلاء هما: عبد الرحمن الشرقاوي ومحمود أمين العالم.

واستعان على توضيح الغامض في هذه المسودات بإلقاء أسئلة على الشاعرين في جلسات استبار أخرى. وانتهى الباحث من تحليل الإجابات على الاستبيان، وأقوال الشعراء في الإستبار، ومن تحليل المسودات، إلى فكرة منظمة عن ديناميات عملية الإبداع في الشعر نعرض فيما يلي أهم أسسها بنفس العناوين الفرعية لصاحبها كما أوردها في دراسته المنشورة(3).

1 - التجربة الخصبة:

في كل قصيدة يبدعها الشاعر نجد تجربة أو حادثا معاصرا هو الذي أوحى له بهذه القصيدة. ولكن لو تتبعنا نشأة العمل الفني في نفس صاحبه لوجدنا له أصداء قديمة لم يقم هذا الحادث المعاصر إلا بإثارتها من أعماقها. فما من قصيدة أبدعها الشاعر إلا «ولها ماض» في نفسه.. وليست قيمة التجربة المعاصرة بخطورة ما فيها من أحداث بل بوقع هذه الأحداث - مهما كانت تافهة - على نفس الشاعر. فهناك اختلاف دينامي عميق في تلقي كل منا لأية تجربة، بناء على ما تثيره هذه التجربة في نفسه، من توترات تصدر عن أجهزة عميقة في الأنا. وطبيعة هذه الأجهزة النفسية أنها تميل - كلما حدث بها توتر - إلى العودة إلى حالة الاتزان المثلى. أي أن حالة التوتر تخلق دافعا إلى نشاط ما - يكون هنا فعل الإبداع نفسه - يؤدي إلى خفض هذا التوتر كيما يعود إلى الاتزان.

ويذكر سويف أن كل الإجابات التي حصل عليها من الشعراء باستبيانه تكشف عن أن كل القصائد - حتى قصائد - اللحظة الحاضرة - كان لها ماضي في نفوسهم، وهو يحدد هذا الماضي بأنه «تجربة اشترك فيها الأنا ككل. ومن الواضح أن كثيرا من التجارب تمر بنا دون أن يشترك فيها الأنا

ككل، بمعنى أنها لا تقوم على توترات عميقة لدينا.»

ويدلل على ذلك بما وجدته الباحثة النفسية الألمانية تسيجارنيك في تجاربها على تذكر الأعمال التامة والفرق بينه وبين تذكر الأعمال الناقصة. فقد لاحظت هذه الباحثة أن بعض الأشخاص كانوا يقاومون مقاومة عنيفة محاولتها إيقافهم عن إتمام بعض الأعمال، بينما كان الآخرون يبدون مقاومة أقل نسبيا.

فاستنتجت من تلك أن أي إيقاف لعمل متكامل، أي له بداية ونهاية، قبل أن يتم تلقي مقاومة بفضل التوتر الذي بدأ بالفعل بظهوره لكي ينتهي بانتهائه.

وتتفاوت المقاومة من شخص أتخر تبعا لموقفه ككل، وقد وصفت الأشخاص الدين أبدوا مقاومة أعنف بأنهم أشخاص طموحون، يبدو انهم قد ربطوا بين إتمامهم هذا العمل وتقدير شخصيتهم بوجه عام. ولذا كان التوتر الدافع لدى هؤلاء أكثر عنفا لأنه صادر عن الأجهزة النفسية العميقة في الأنا التي تميل إلى الاتزان بدرجة أعظم. فهناك إذن اختلاف دينامي عميق في تلقي كل منا لأية تجربة.. فمشاهدة منظر ما أو سماع حديث أو تلقي نبأ بموت أحد الأصدقاء، يترك كل منها آثارا مختلفة تبعا للموقف والشخص.

ومن المؤكد أن الحدث الأخير - موت أحد الأصدقاء - يترك أثرا أعمق بكثير من موت شخص غريب، ولكن لو كان هذا الشخص الغريب هو جيفارا مثلا، وكان متلقي هذا النبأ شخصا تقدميا ثوريا لاختلف الأمر الناتج في هذه الحالة عن الحالة العادية السابقة. وفي الحالتين فان الحدث يمس أعماقا في الأنا، ويترك في هذه الأعماق توترات تدفع الفرد إلى خفضها لكي تعود إلى نوع من الاتزان.

فإذا وقعت للشخص تجربة أخرى تمس هذه الأعماق، أي يكون لها بالنسبة للانا نفس الدلالة، التي كانت للتجربة القديمة، فان أثارها تلتقي بآثار التجربة القديمة ويؤثر هذا في دلالة التجربة الجديدة.

ويعتبر سويف هذه التجربة التي تقع للانا وتثير فيه آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من الأنا، هي التجربة الخصبة بالنسبة للشاعر، أي من يحمل الإطار الشعري باعتباره الطريق إلى استعادة النحن.

2- لقاء التجربتين:

ماذا يحدث بالضبط عندما تلتقي التجربة الحاضرة بآثار التجربة الماضية ؟ يورد سويف - وصفا لسبندر ذكره في سيرته الذاتية، التي أشرنا إليها، في معرض مقارنته بين موقفه من الشعر وبين موقف أودن Auden الشاعر الإنجليزي المعاصر، ويشرح فيه طبيعة هذا الالتقاء. يقول سبندر: «.. الذاكرة هي جذر العبقرية المبدعة. فهي تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشرة التي تسمى «الإلهام» باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة. وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكن الشاعر، في لحظة من أن يخلق تأليفا عبر الزمن، قوامه أنغام إن هي إلا انطباعات مماثلة تلقاها الشاعر في أوقات متباينة ووصل بينها في تشبيه يحتويها جميعا متعاصرة.»

«إن أهم ما يميز الشاعر من سائر الشعراء نوع ذاكرته والطريقة التي يستخدمها بها. وثمة نوعان من الذاكرة: نوع يمكن تسميته بالذاكرة الصريحة المشعور بها والآخر هو الذاكرة الخفية واللاشعورية. فأما الذاكرة المريحة الشعورية فهي ذاكرة الانطباعات التي صيغت في الذهن على هيئة أفكار وقت تلقيها. وأما الذاكرة الخفية اللاشعورية فهي ذاكرة الانطباعات التي لم نصغها شعوريا (في ألفاظ) وقت تلقينا لها وبالتالي فان تذكرها يبدو وكأنه خلق لها من جديد، أو كأنه التقاء بها لأول مرة.»

«ولقد كان نوع التذكر عند أودن صريحا. ففي كل لحظة كان يجد رهن إشارته مستودعا هائلا من الانطباعات المسجلة كأفكار لا تزال محتفظة بحيويتها.. أما أنا فكانت ذاكرتي مدفونة، وكان تذكر الانطباعات الماضية بالنسبة لي عملية لا إرادية إلى حد ما، عن طريقها تستدعي خبرة جزئية راهنة خبرات مماثلة وتبعثها من أعماق الماضي.»

ويحلل سويف ما جاء في إجابات الشاعرين خليل مردم ورضا صافي على الاستبيان على ضوء ما يراه ريتشاردز I. A. Richards في محاولته لتحديد السبب الذي من أجله تبعث بعض التجارب الماضية دون سواها، بقوله: إن قابلية التجربة للبعث تعتمد أولا وقبل كل شيء على مقدار اهتمامنا، أو بالأحرى على دوافعنا التي نشطت أثناءها. وإذا نحن لم نعان اهتمامات مماثلة فان البعث يكون عسيرا. فالتجربة الأصلية مشيدة على عدد من

الدوافع، أتتنا، من خلالها، بل لقد نستطيع أن نقول أنها هي هذه الدوافع نفسها، والشرط الأساسي لبعثها هو حدوث دوافع مشابهة.. وعودة جزء من الموقف من شأنها أن تعيد إظهار الكل. ولما كانت دوافعنا تنتمي إلى عدة أبنية، فمن المؤكد أن بعض المنافسة ستجري حول أي هذه الأبنية هو الذي سيبعث، والظاهر أن ما يحسم المشكلة هو نوع العلاقة بين الأجزاء، فان الكل الأكثر انتظاما أقوى مما سواه من الأبنية، والآثار المنتظمة، أي المتخلفة عن تجارب استجبنا لمقوماتها «ككل» تكون أكثر استعدادا من غيرها للبعث.

وينتهي سويف من تحليله لقصيدتين عند هذين الشاعرين إلى أن «القصيدة ككل» إنما تدور حول الأنا، فهي وصف لمجال إدراكي مركزه الأنا. وفي مثل هذا المجال تكتسب المدركات خصائص فراسية يرى أنها ربما كانت من أبرز ما يكشف عنه الشاعر في إبداعه.

3- الخصائص الفراسية: Physiognomic Characers

يختلف عالم الطفل والبدائي عن عالم الراشد المتمدين، فهو عند الأولين عالم قوى متفاعلة: فهذا الشيء جذاب وذلك منفر، وهذا رهيب وذلك مزعج، في حين أنه عند المتمدين عالم أشياء لها حظ من الاستقلال والاستقرار في خصائصها الوظيفية ويمكن إرجاع الخصائص الفراسية للأشياء إلى تأثر الأنا مباشرة بهذه الأشياء، فالطفل مثلا ينظر إلى هذه اللعبة فتجذبه ويحاول أن يدفع أباه إلى شرائها، وينظر إلى هذا المقعد «فيدعوه» المقعد إلى القفز عليه، والكرة «تهيب به» أن يركلها، والعصا تحمسه إلى «امتطاء صهوتها».. وهكذا نجد أن كل ما في مجاله يرتبط بالأنا مباشرة فيدفع فيه التوترات الدافعة إلى الفعل، وعلى العكس من ذلك نجد الراشدين ينظرون إلى هذه الأشياء نظرة وظيفية موضوعية فحسب، والفارق بين موقف الطفل وموقف الراشد يتضح من النتائج المتحققة في السلوك لدى كل منهما، مما يدل على اختلاف ديناميات الموقف. فالأنا المتجانس عند الطفل مرتبط بالمجال بدرجة تجعل لقوى هذا المجال تأثيرا مباشرا عليه ككل، في حين أن الراشد يكون «مستقلا» عن المجال (وليس منعزلا) ومتغايرا نتيجة لترقي سلوكه. ويرجع هذا الاستقلال إلى ظهور عدة أجهزة داخل الأنا لها نوع من الاستقلال بحيث يمكن للفرد أن يدفع

بعضها إلى الفعل دون أن يدفع معه الأنا ككل، ويبدو ذلك مثلا في التفكير الموضوعي الذي نمارسه كنشاط جزئي للانا.

ويقرر فرتهيمر أن العلاقة الأصلية بين الأنا والمجال علاقة دينامية، وليست علاقة معرفية، فالأمل في الموقف أن الأشياء تدفع الأنا إلى «الفعل» الذي يمارسه ككل، بأجهزته الحركية وغير الحركية.. ومعنى ذلك إن هذه الأجهزة في الأصل متكاملة تصل بينها أفعالها.. أي أن الإدراك يكون مؤديا نحو الفعل. وهذا يعني أن الأصل في إدراك الأشياء هو أن تدرك خصائصها الفراسية. ونحن نجد ذلك متحققا عند الطفل - كما ذكرنا - وعند البدائي أيضا، وبالمثل نجده عند الشاعر.

على أن موقف الشاعر ليس كموقف الطفل أو البدائي بالضبط فهو راشد يعيش في مجتمع متحضر، وإدراكه يمضي داخل إطار اكتسب مضمونه من تراث مجتمعه. ومع ذلك فان إدراك الشاعر يماثل إدراك الطفل أو البدائي من حيث انه يدرك الخصائص الفراسية للأشياء، أي يدركها على أنها دافعة للانا إلى فعل. لكن هذه الخصائص التي تبدو له لا شك أنها مغايرة لما يبدو للطفل أو البدائي، فهي «ككل» في المجال السلوكي تعتمد على تاريخ الشخصية، ولذا فإنها تختلف من شاعر إلى آخر فالثورة بالنسبة إلى «هوراس» صديق الريف مقرونة بالحزن والأسى في حين أنها بالنسبة لاراجون للتشاؤم مقرونة بالأمل والرجاء، والآلة عند طاغور عابسة تدعو للتشاؤم، أما عند أودن Auden فمشرقة تنم عن مستقبل باسم.

وهنا تبدو تبعية الخصائص الفراسية إلى حد ما للإطار الذي يتأثر بالثقافة والمجتمع. ويمكن القول بوجه عام أن إدراك الشاعر يشبه إدراك الطفل والبدائي من حيث الشكل، ويختلف عنه من حيث المضمون. فالشاعر يمثل تكامل الطفل أو البدائي مع مجاله، ولكن في مستوى أعلى.

والتعبير عن الخصائص الفراسية للأشياء من أهم ما يميز عملية الإبداع في الأدب بكل أنواعه، وليس في الشعر فقط.

4- خطوات الإبداع:

لنتحرك الآن مع الشاعر وقد أتته تجربة متصلة الأنا وبعثت عنده أثار تجربة قديمة جرت على الأنا، وتبادلت التجربتان التأثر والتأثير واختلط

الأمر على الشاعر فكأنه في دوامة، فلا يمكن أن يستقر الأنا وهو في هذه الحال لان الاستقرار لا يتم إلا إذا كانت أجزاء المجال واضحة المعالم واضحة الصلات، أي أنها هي نفسها في حالة استقرار. فإذا لم يتوفر ذلك ظهرت بالأنا توترات تدفعه إلى محاولة التوضيح كي يتحقق الاتزان. وهكذا يندفع الفنان نتيجة لالتقاء التجربتين في نشاط يهدف إلى خفض التوتر العادة الاتزان ويكون هذا النشاط منظما بفعل الإطار فتكون النتيجة قصيدة (أو لوحة أو لحن موسيقى في أطر أخرى). ويختلف اختلال الاتزان باختلاف التجارب التي يواجهها الفنان، بحيث يمكن أن نتحدث عن اختلال سطحي واختلال عميق واختلال خطر واختلال ضئيل، ويبدو أثر ذلك في صعوبة عودة الاتزان إلى الأنا وتأخر هذه العودة فترة طويلة أحيانا، وعلى هذا الأساس يمكن أن نعلل كون فيكتور هيجو لم يستطع أن يبدع من معين تجربته بوفاة أبنه إلا بعد مرور عام على هذه الوفاة.. وكيف أن كثيرا من الأدباء العرب لم يستطيعوا، أن يكتبوا أدبا أو شعرا عن نكسة حزيران 1967 إلا بعد مرور شهور طويلة بل وسنوات عليها.

ومن المحقق أن هذا النشاط يكون مدفوعا بضغط جهاز اشد اتساعا هو جهاز «النحن»، فان اختلال اتزان الأنا ككل واندفاعه إلى تحصيل اتزان جديد يعني اختلال الصلة بينه وبين النحن واندفاعه إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة تبدو فيها أثار تجربته عن طريق الإطار. ومن هنا كان العمل الفني فرديا واجتماعيا في وقت معا، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان، لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم.

ومما يدل على أن هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا، أن عملية الكتابة نفسها - أثناء الإبداع - ليست سوى وسيلة نحو هذا التنظيم يستعين بها لتثبيت جوانب التجربة حتى يستطيع أن يجمعها في «كل» دون أن تفلت منه بعض أجزائها. وإذا استطاع الشاعر بأية طريقة أخرى أن يثبت هذه الجوانب فلا حاجة له إلى الكتابة. ولذلك نجد شاعرنا أحمد رامي يقول: أنا قلما أكتب عندما أبدع ولكني أغني. وكذلك عرف عن تولستوي أنه اعتاد ألا يتكلم أبدا عما سيكتبه من قصص، لاقتناعه بأنه لن يستطيع الكتابة عما نظر في تفاصيله من قبل.

وهو يقر بحق أنك إذا عشت مرة فيما تود أن تبدع فان الحالة الدافعة إلى هذا الإبداع لن تتأتى لك مرة أخرى..

ومن هنا يبدو أن فعل الكتابة مجرد طريق إلى التنظيم أو التوضيح فإذا سلك الشاعر طريقا آخر وبلغ الهدف فقد انتهى التوتر الدافع وعندئذ تحل حالة «ا لفقدان» forgetfulness التي تحدث عندما تفقد الدافع إلى عمل ما، مع انك قد تتذكره بكل وضوح، وهذا غير النسيان forgetting الذي لا يذهب بالتوتر الدافع، بل بمجرد أن تتذكر تعود إلى محاولة إنجاز الفعل. أضف إلى ذلك أن التحدث إلى الغير يحقق هدف التوتر الأشد اتساعا، ألا وهو توتر الحاجة إلى النحن. وربما كان في هذا تفسير لقلة الإنتاج الأدبي المنشور للأدباء والشعراء الذين كانوا مولعين بالسهر والحديث في «شلة» من الأصدقاء والمريدين مثل شاعرنا الراحل كامل الشناوي، الذي اشتهر بعدم كتابة شعره، وبإنشاده في حلقات الأصدقاء حتى أنه عندما توفي جمع أصدقاؤه بصعوبة شديدة بعض شعره هذا لكي ينشر في ديوان صدر بعد وفاته.

وهكذا تكون حركة الشاعر في عملية الإبداع مدفوعة أساسا نحو تنظيم هذا «المشهد الجديد» أو هذه التجربة التي هي نتاج التقاء آثار تجربتين، داخل الإطار الشعري الذي يحمله. ومن المحقق أن هذا الإطار نفسه يعاني في ذلك بعض التغير بحيث يمكن أن نقول من ناحية أخرى أن فعل الإبداع هو إعادة تنظيم الإطار وقد تسربت إليه هذه «التجربة الجديدة.»

ولكن كيف يتقدم الشاعر نحو هذا الهدف؟

انه الآن يحمل التوتر الدافع، والظاهر أن هذا التوتر يكون في بداية العملية سطحيا، لكنه كلما اقترب من نهايته أزداد عمقا وثقلا على الأنا، بحيث أن الأنا يصبح في قبضته.

والواقع أن كل عمل متكامل نبدأه ونمضي فيه نحو نهايته، يجملنا نزداد اندفاعا كما اقتربنا من هذه النهاية. بمعنى أن التوتر يزداد سيطرة على الأنا كلما اقتربنا من النهاية. ومما يدعم ذلك ما لاحظته الباحثة الألمانية تسيجارنيك من أن الأشخاص الذين أجرت عليهم التجارب الخاصة بالفرق بين تذكر الأعمال التامة وتذكر الأعمال الناقصة أو المبتورة، يقاومون بشدة محاولة إيقافهم عن مواصلة الأعمال التي أوشكوا على إنهائها، وعلى العكس

تكون مقاومتهم طفيفة نسبيا إذا قاطعتهم الباحثة قرب البداية، كذلك يكون تذكرهم للنوع الثاني من الأعمال التي توشك على الانتهاء أفضل من تذكرهم للنوع الأول. وهذا ما تفسره تسيجارنيك بأن النوع الثاني يقوم على توترات نفسية أعمق وأقوى من التوترات التي يقوم عليها النوع الأول. وإذن فان موقف الشاعر ليس فريدا في هذا الضغط الذي يعانيه، وهذا التوتر الذي تزداد وطأته عليه عمقا وثقلا كلما اقترب الشاعر من نهاية عملية الإبداع.

ويخلص الباحث من فحص المسودات وإجابات الشعراء على أسئلة الاستبار إلى تلخيص حركة الشاعر في أنه يندفع في مجموعة من الوثبات تصل بينها لحظات كفاح، فهو لا يتقدم من بيت إلى البيت الذي يليه كما يخيل للكثيرين.. بل من وثبة إلى الوثبة التي تليها. ففي لحظة يبزغ فيها أمام الشاعر عدة أبيات دفعة واحدة، وهذا ما يدفعه إلى الإسراع في كتابتها خشية أن يضيع أحدها، وقد يكتب آخرها قبل أولها المهم أن تكتب المجموعة كلها وهي بناء متماسك منظم، بمعنى أن أجزاءه تكتسب دلالتها حسب موضعها في الكل. وقد أظهر تحليل المسودات كيف أن هذه الوثبات متماسكة بحيث أن الشاعر إذا نظر في قصيدته بعد الفراغ منها وأعاد تغيير مواضع الأبيات فيها فانه لا يعتدي على وحدة الوثبة وتكاملها، ولا ينقل أحد أبياتها إلى وثبة أخرى، بل ينقل الوثبة بكاملها، أو يعيد تنظيم الإبداع الخاصة بها من داخلها.

ويتم الشاعر تسجيل الوثبة، وكأنما أسدل بعدها ستار، لكن الشاعر يظل مندفعا بتوتره، وهو الآن يكافح ليثب وثبة أخرى بعد الوثبة الماضية. وهو في هذا الكفاح يشعر بذاته، فالأنا يحاول التغلب على حاجز يقوم في سبيله يتمثل في ضرب من الغموض قد ساد المجال يعاني منه الشاعر بعد ومضة الوضوح السابقة. ويبدو أنه يكون مرتبطا إلى حد ما بقيود الصنعة واللغة أو بالإطار بوجه عام، بحيث يمكن أن يقال أن الشاعر ذا الإطار الأكثر استقرارا يكون تغلبه على هذه الحواجز محققا وذا دلالة معينة، فهو لا يخاطر في هذا السبيل إلى تحطيم قيود اللغة أو النظم مثلا كما يفعل بعض الشعراء المبتدئين.

ويتخذ كفاح الشاعر في سبيل الوثبة القادمة مظاهر عدة، أهمها محاولته

استعادة الوثبة، وربما الوثبات السابقة من حيث دلالتها في التوتر العام، فهو يفيد قراءتها وقد يحتاج إلى تكرار القراءة عدة مرات. ولما كانت هذه الوثبة أو الوثبات نفسها قد أتته كأجزاء في كل متكامل، وان لم تكن بقية أجزاء هذا الكل واضحة، فان استعادة الشاعر إياها معناه استعادتها عن حيث دلالتها في هذا الكل، ولكنه لن يتلقاها كما تلقاها عندما أسرع إلى تسجيلها، لان العملية النفسية مهما بدت أنها واحدة تتكرر، فهي لا تتكرر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة بل هي شيء جديد دائما لان الذي يتلقاها يتغير. ومن المحقق أن هناك فارقا بين الشاعر إذ تتحقق له الوثبة أول مرة، وبينه إذ يتلقاها وقد سبق له أن عرفها. وتبعا لذلك تختلف دلالتها في المرة الأخيرة عنها في المرة الأولى: فهي في الأولى نهاية حركة، وهي في الثانية بداية حركة، حركة صغرى متكاملة داخل الحركة الكبرى، حركة الشاعر في القصيدة ككل.

ويظل الشاعر يحاول استعادة الكل عن طريق استعادة دلالة الوثبة فيه بعد أن فقد الصلة بالكل نتيجة لوقفته عند الوثبة وسلبيته في تلقيه إياها. وفجأة في اللحظة التي يستعيد فيها الصلة يثب وثبة جديدة متكاملة. ومعنى ذلك أن قوى مجاله الإبداعي قد انتظمت من جديد. وهذه اللحظة الفجائية التي تظهر فيها الدلالة الجديدة للوثبة غامضة كل الغموض وسنعود لبحثها بعد حين.

ونستنتج مما سبق أن القصيدة من حيث هي عملية أو كل دينامي تتألف من وثبات لا من أبيات، وتصبح وحدة القصيدة إذن هي الوثبة وليس البيت كما شاع عند النقاد العرب بوجه خاص. فالوثبة هي الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة التي هي بدورها كل دينامي متكامل. فكل عملية متكاملة لا بد أن تتألف من عمليات صغرى متكاملة. وربما ساعد على فساد التذوق الجيد للشعر ظاهرة خطيرة شاعت وانتشرت، ألا وهي تحطيم القصائد بالاكتفاء بإيراد بيت أو أبيات منها من مواضع مختلفة واعتبرها كافية للتعريف بالقصيدة بل وربما كانت علما على الشاعر الذي أبدعها.

5 - مشهد الشاعر:

لما كان للوثبة هذه الأهمية الكبرى، فانه يلزمنا إلقاء الضوء على بعض

جوانبها . إن الشاعر يرى في الوثبة مشهدا لم يره من قبل، يرى الأشياء وقد تغيرت دلالتها، فبعد أن كانت ذات خصائص وظيفية ثابتة، أصبحت ذات خصائص «فراسية» ويلاحظ أننا قد ذكرنا أن لحظة ظهور الدلالة الجديدة غامضة كل الغموض، حتى أن كوفكا - وهو أحد مؤسسي نظرية الجشطلت في علم النفس - قرر أنها تحتاج الأولى بحث عميق، ولم يستطع إلا أن يسميها بلحظة الاستبصار محذرا من أن تؤخذ هذه التسمية كوسيلة للتفسير، فهي لا تعدو أن تكون في حد ذاتها ظاهرة تحتاج الأولى تفسير. غير أن باركر وليفين(*) - وهما من الجيل التالي في مدرسة الجشطلت - ألقيا ضوءا على هذه اللحظة في حديثهما عن العلاقة بين الواقع والتهويم(**)، فهما يذكران أن الواقع والتحزيم لا ينفصلان انفصالا تاما، ولو أن التمييز بينهما يزداد كلما ازداد الارتقاء، فإدراك الراشد أكثر خضوعا لمقتضيات الواقع العملي من إدراك الطفل، وكذلك إدراك المتحضر بالنسبة لإدراك البدائي. ولكن من ناحية أخرى يلاحظ ليفين أن الشخص الواقعي جدا، الذي ليس لديه من سعة الخيال ما يمكنه من أن «يرى» إمكانيات تغير الموقف الراهن، لا يمكن أن يصبح مبدعا مبتكرا، لان النشاط ادن يعتمد على حدوث علاقة معينة بين الواقع والتهويم.

ويبدأ الشاعر في عملية الإبداع، من فقدان الأنا لاتزانه، فتصبح الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثر تحررا منها عند الآخرين، بمعنى أنها أكثر قابلية للتعبير واكتساب دلالات جديدة، ويتم هذا التغير في لحظات معينة تكون مقرونة الأولى درجة معينة من فقدان اتزان الأنا. وتكتسب الوقائع دلالات تليها ديناميات الموقف، ففي موقف مركزه الأنا تصبح الوقائع ذات خصائص فراسية، وهنا نستطيع أن نقول إن التهويم قد اكتسب بعد الواقع العملي إلى حد بعيد، بمعنى أن الأنا يتلقاه كما كان يتلقى إدراك الواقع، العملي، أو بعبارة أخرى أن الواقع العملي أصبح تابعا للمجال الذهني إلى حد بعيد.

وعلى هذا الأساس ينبغي لنا أن نفهم الشاعر، فهو عندما يقول أن الأطلال حزينة، «يراها» حزينة فعلا، وعندما يقول رأيت البراري ضاحكات

(*) Braker, R., Dembo, T. and Lewin, K. Frustration and aggression.

(**) التحويم حول فكرة غامضة غير محددة.

«فقد رآها» هكذا فعلا، وكل ما يمر بذهن الشاعر في هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف، حتى ذكرياته الخاصة، ولذلك يقول تشاردز: إن ذكريات الشاعر تأتيه في لحظات الإبداع منفصلة عن ظروفها الخاصة التي اكتنفته ساعة حدوثها. إن الشاعر لا يغير ذكرياته لكنها تعود إليه متغيرة، وهو لا يقصد إلى وصف الوقائع من حوله بأوصاف جديدة، لكنها هي التي تأتي إليه حاملة هذه الأوصاف.

وعلى هذا الأساس أيضا ينبغي أن ننظر إلى مشكلة الصدق في التعبير الشعري، بل والأدبي والفني بوجه عام. فنحن نجد مثلا النحات (المثال) الفرنسي رودان يقول: «إنني. لا أغير الطبيعة أبدا. إنني أسجلها كما أراها، وإذا كان يبدو للبعض أني غيرتها، فذلك يكون قد تم في لحظة لم أدرك فيها أنني أغيرها فعلا وبعبارة أشد وضوحا، إن العاطفة التي تؤثر على وجهة نظري، هي التي تغير الطبيعة أما أنا فأنسخ ما أدرك بالضبط.

إن الفنان لا يدرك الطبيعة كما تبدو لسائر الناس، لان عاطفته تكشف له الحقائق الباطنية الكامنة وراء المظاهر. ولكن يبقى بعد ذلك المبدأ الرئيسي للفن، وهو أن تنسخ ما تشهد، وأي منهج آخر مآله إلى الفشل حتما. وليس على الفنان أن يجمل الطبيعة، بل عليه أن يشهدها. ولو أن شخصا عاديا حاول أن ينسخ الطبيعة فانه لن ينشئ عملا فنيا، لأنه ينظر regarder دون أن يرى Voir».

وهنا يمكن أن نجد الأساس الدينامي للاستعارة Metaphor فان من أبرز خصائصها أنها تعتدي على حدود الواقع العملي بدرجة كبيرة. فليس في واقعنا العملي «شمس صفراء عاصبة الجبين» ولا فيه «نجوم تستحم في الغدير»، إنما يوجد ذلك في المجال الإبداعي للشاعر حيث يكتسب التهويم بعد الواقعية إلى حد كبير. ويكون في الاستعارة اعتداء أشد على الواقع، وتغيير له يصل إلى حدود أبعد مما يبلغه رصد الخصائص الفراسية للأشياء. والشاعر في الاستعارة لا يرى شيئين أو فكرتين يربط بينهما على أساس أن الأول هو الطرف الرئيسي والثاني هو الطرف الثانوي المضاف لمجرد توضيح الطرف الأول أو تجميله - كما تقول النظرة التقليدية للاستعارة - بل يرى شيئا واحدا وقد أصبح هذا الآخر. وهذا ما ينادي به رتشاردز من أن نظرتنا إلى الاستعارة ينبغي أن تكون على أساس اعتبارها كلا متكاملا،

فإنها بما يعقده من تداخل بين طرفيها تتيح الظهور لمعنى ما كان له أن يوجد بأية وسيلة أخرى، ذلك لان كلا من طرفيها يكتسب بداخلها دلالة جديدة (5). والحقيقة أن التشبيه مظهر آخر لنفس الأساس الدينامي السابق، وان كان يدل على سيطرة التهويم بدرجة أقل، لان الشاعر لا يزال يعترف إلى حد ما ببعض الحدود الفاصلة بين الأشياء في مجال الواقع العملي، دلالة هذا الاعتراف به أداة التشبيه التي تصل بين طرفي التشبيه.

6- الحواجز أو قيود الإبداع:

إذا كان الشاعر يتحرر من دلالات الأشياء، كما هي في الواقع العملي، ويشهدها ذات دلالات جديدة، وهنا يستحق لقب المبدع بالمعنى الدقيق للكلمة، لأنه أوجد على غير مثال، فإلى أي مدى تبلغ به الحرية ؟ إلى أي مدى يكتسب التهويم بعد الواقعية ؟ يقول «ليفين»: «أن العالم الذي يندفع يهدم بلا اعتبار لمقتضيات الواقع، عقيم لا ينتج». والواقع أن الشاعر لا يمضي في التهويم بغير قيود، بل هو مقيد بتوجيه الإطار الشعري الذي اكتسبه من ثقافته الفنية، وانطلاقه يكون على الدوام داخل هذا الإطار الذي يتدخل في توجيه حرية الشاعر في لحظات طغيان التهويم.

ويمكن أن نجد في عصر من العصور طرازا معينا من الاستعارات والتشبيهات والخصائص الفراسية التي لا تكون متطابقة تماما لكن بينها نوعا من التقارب يميزها عن طرز أخرى في عصر آخر.(*)

ومن هنا يمكن أن ندرك صواب رتشاردز في قوله أن أرسطو قد أخطأ عندما قال أن الاستعارة هي الشيء الذي لا يمكن تعليمه للغير، ذلك أن هذا القول معناه أن الاستعارة وما إليها من هذه الاكتشافات التي يتوصل إليها الشاعر في ميدان الدلالات تابعة لفردية الشاعر تبعية مطلقة، ومعنى

(*) يمكن أن نجد أمثلة كثيرة على ذلك، فمثلا قول لبيد:

لخولة أطلال ببرقه تهمد　　تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

قريب من قول زهير:

ديار لها بالرقمتين كأنها　　مراجيع وشم في نواشر معصم

وقول الاعشى:

وكأس شربت على لذة　　وأخرى تداويت منها بها

قريب من قول أبي نواس (الحسن بن هاني):

دع عنك لومي فان اللوم إغراء　　وداوني بالتي كانت هي الداء

ذلك القضاء على قيمتها من حيث التوصيل، وإذا صح ذلك بالإضافة إلى ما يقوله أرسطو عنها من أنها جوهر الشعر، لكان معنى ذلك أن الشعر غير اجتماعي بطبيعته. لكن البحث التجريبي يظهر ما يضاد هذا الرأي، فالشعر لدى الشاعر أداته لبناء (نحن) جديدة. والواقع أن كل ما يأتي به المبدع لا بد أن يكون ذا صلة بالإطار الفني الذي يحمله والذي هو من أهم الأسس الدينامية التي تقوم عليها النحن. ويمكن أن نضيف إلى هذه القيود الإطار الثقافي العام للشاعر، وليس إطاره الشعري فحسب الذي اكتسبه من ثقافته الفنية وهذا الإطار الثقافي تتداخل في تحديده ظروف البيئة الاجتماعية وظروف العصر بوجه عام، التي تجعل شاعرا معينا يقول شعرا معينا بطريقة معينة. وهذا ما يلجا إليه النقاد في بحثهم في آثار البيئة في شعر الشاعر. فيحاول بعضهم إذا غاب عنهم أصل إحدى القصائد أن يعينوا عصرها الذي تنتمي إليه. بالإضافة كان لهذه المحاولة أساس من الصحة، إلا أنها تتعرض على الدوام للتورط في أخطاء كثرة لعل من أهم أسبابها أن «العصر الأدبي» يعني بالنسبة للشاعر أكثر مما يعني «العصر الزمني» فقد يعيش لشاعر في مجتمع ما منصرفا إلى حد كبير عن المشاركة في ثقافته المعاصرة ومتجها إلى التراث القديم عامة. ومن المؤكد أن مثل هذا الشاعر ينتج شعرا معاصرا لثقافته إلى حد بعيد، رغم كل ذلك.

وهناك أيضا قيد اللغة التي تظهر فيها القصيدة بحيث تتطابق المعاني والصور مع الألفاظ ذات الإيقاع والجرس المناسب. فالشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة، لكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها، وتأتيه منظومة في الغالب، ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبر، لكن «التوتر الدافع» هو الذي اختاره، ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعا بتوتراته إلى استجلاء معنى معين أو صورة معينة، بل كان مدفوعا إلى هذا الكل الذي هو معان وصور وألفاظ موقعة، ومن هنا كان إبداع الشاعر من حيث هو شاعر إبداعيا نوعيا. فمن المتعذر على الشاعر أن يعبر عن معاني قصيدته المنظومة بالنشر أو أن يشرح ما فيها بنفس المستوى، بل هو عادة لا يتكلم عن عمله الفني بعد إبداعه له ويترك هذه المهمة للنقاد. وكذلك أيضا نجد من المتعذر ترجمة أية قصيدة من لغتها إلى لغة أخرى، فمن المحقق أن

النتيجة ستكون شيئا آخرا، ولا يمكن أن تظل كما كانت. ونفسي الحال في محاولة ترجمة القصيدة إلى أي عمل فني آخر. وقد يقال أحيانا أن بيتهوفن أحال قصيدة شيلر في «الفرح» إلى الحركة الرابعة الرائعة من سيمفونيته التاسعة، وهذا خطأ فادح، فان بيتهوفن لم يقدم إلا إحساسه هو وتجربته الخاصة في تذوق قصيدة شيلر.

ويمكن أن نعتبر استخدام الشاعر للغة مظهرا لوظيفتها الأصلية بتمامها، فهي أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو «النحن»، والشاعر إذ يستخدمها إنما يستخدمها هكذا متكاملة. وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى.(*)

وتعيب أديب سيتول، الشاعرة الإنجليزية المعاصرة، على بعض الشعراء المحدثين ضعف شعورهم بالنسيج اللغوي فتقول: «وليم الأمر مقصورا على أن نسيج البيت الشعري أو نسيج القصيدة لا يدل على شيء في نظرهم، بل إن شكل اللفظ ووزنه قد أصبح كل منهما منسيا.. فهؤلاء الكتاب لا يرون للكلمات ظلا تضفيه، ولا شعاعا تشعه، وليست تتفاوت في طولها وعمقها، ولا يعرفون أن الكلمة قد تتلألأ كما يتلألأ النجم المنعكس على صفحة الماء، وان اللفظ قد يكون مستديرا ناعم الملمس كأنه تفاحة.»

وهناك اتفاق سائد بين جمهرة العلماء والنقاد مثل كودويل وداوني وأوجدن ورتشاردز وبياجيه على التفرقة بين استعمالين للغة هما الاستعمال الرمزي والاستعمال الانفعالي (وهذه تفرقة قديمة عرفها وليم الاوكامي W. Occam ودانتي وميلتون.)

ونحن نحاول في التأليف العلمي أن نقترب بقدر الإمكان من الاستعمال الرمزي الذي ينظم الإشارات الذهنية ويوصلها، أما في الشاعر فالاستعمال الوجداني أو الانفعالي هو السائد للتعبير عن أحاسيس واتجاهات وأثارتها عند الآخرين. ويرى رتشاردز أن هذين الاستعمالين للغة ممتزجان دائما ولا يمكن الفصل بينهما فصلا تاما، وان كنا نستطيع التمييز بينهما إلى حد ما. كذلك أشار رتشاردز ومالينو فسكى (6) إلى أن الاستعمال الانفعالي

(*) من أحسن الأمثلة التي تضرب بهذا الصد دائما بيت امرئ القيس:

مكر مفر مقبل مدبر معا   كجلمود صخر حطه السيل من عل

ومن الأمثلة الواضحة على ذلك أيضا في الشعر العربي الحديث قصيدتا.. ميخائيل نعيمة «الرياح» و «أخي».

للغة سابق على الاستعمال الرمزي، ويبدو ذلك بوضوح في البوادر الأولى للغة عند الطفل، وفي قيمة الكلمة وسحرها عند البدائيين وما تثيره فيهم من انفعالات عميقة.

والواقع أن بين هذين الاستعمالين صلة أعمق من مجرد هذا الامتزاج الظاهري وقد أشار إليها رتشاردز نفسه وان كان لم يعرها اهتماما كبيرا، ألا وهي دلالتهما الدينامية، فهما ذوا دلالة دينامية واحدة، إذ يتجهان إلى بناء «النحن».

7- النهاية:

إن نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الإبداع من حيث أنه فعل متكامل له بداية وله نهاية متضمنتان أصلا في التوتر الذي يدفع الشاعر إليه. وليس صحيحا ما يقوله دى لاكروا من أن الشعر لا نهاية له، وإنما يفرض الشاعر النهاية ليقطعه ويفرغ لمقتضيات الحياة العملية. فان الشاعر لا يفرض النهاية على القصيدة بل يتلقاها، ومن ثم فقد قال بعضهم إن القصيدة هي التي تفرغ مني ولست أنا الذي أفرغ منها. ويقول الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي في ذلك أثناء استباره بواسطة الباحث: «إنما تنتهي القصيدة كما تنتهي العملية الجنسية... أحيانا تنتهي وكأنك تستيقظ من النوم... أحيانا أكتب عشرة أبيات وينتهي كل شيء، وأحيانا أكتب قصيدة طويلة». وهكذا يتبين أن إبداع القصيدة، كأي فعل، عندما يبدأ، ينشأ لدى الشخص توتر لا ينخفض إلا ببلوغ الفعل نهايته. ولا تكون هذه النهاية حاضرة في ذهننا منذ البداية، وليس من الضروري أبدا أن تكون نهاية «نعرفها»، أي ندركها إدراكا واضحا باعتبارها نهاية، بل إن علاقتنا بها علاقة دينامية أصلا، فنحن «نبلغها»، وهنا ينخفض التوتر.

والواقع أننا نستطيع أن نتخذ من التوتر عند الشاعر أساسا ديناميا لوحدة القصيدة، فالتوتر يسهم بنصيب كبير في تجديد الهدف والطريق إليه. ويبدو أن نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها، وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل متكامل في صميمه، ينتهي في موضع شبيه بموضع بدئه وان لم يكن هكذا بالضبط، لأنه عود إلى هذا الموضع بعد رحلة أكسبت الشاعر خبرات جديدة.

مراجع وهوامش

Ridiey, M. R.: Keats' Craftsmanship, Oxford: Clarendon, Press, 1933. -1
أنظر أيضا: م. سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، 1959، ص 92-97.
2- وجه الإنتقادات السابقة الدكتور مصطفى سويف في مؤلفه السابق الذي يمثل الرسالة التي تقدم بها للحصول على درجة الماجستير من جامعة القاهرة سنة. 1950
3- اعتمدنا أساسا على الفصل الرابع من دراسة د. سويف السابقة(من صفحة 270: 297) وعنوانه: «تخطيط عام لتفسير عملية الإبداع على أساس دينامية».
4- شيلي «بروميتيوس طليقا» ترجمة الدكتور لويس عوض، القاهرة، مكتبة النهضة، 1947.
Richards, I. A. The Philosophy of Rehetorics, London, Oxford 1936. -5
Ogden, C. K., and Richards, I. A.: The Meaning of Meaning. London: Kegan Paul, 1930, P. 318. -6

5 الإبداع في النثر

عرضنا في الفصل السابق لعملية الإبداع في الشعر. وننتقل في هذا الفصل إلى دراسة الإبداع في النثر. ولما كان للنثر أشكالا مختلفة من قصة قصيرة ورواية طويلة، ومقال أو كتاب نقدي، لذا فقد راعينا أن نعرض في هذا المجال لأكثر من دراسة في أكثر من شكل من أشكال النثر. كذلك راعينا أن ننوع بين المناهج أو الطرق المستخدمة في هذه الدراسات. فالدراسة الأولى التي قام بها عالم النفس الفرنسي الشهير الفرد بينيه - صاحب اختبار الذكاء الذائع الصيت المرتبط باسمه - في بداية هذا القرن على الأديب الفرنسي بول هرفيو، استخدم فيها طريقة الاستبار أو المقابلات الشخصية التي كان يوجه فيها الأسئلة إلى الأديب المختار عن عملية الإبداع بطريقة لا تكشف عن أهدافه المحددة من هذه الأسئلة.

أما الدراسة الثانية فقد قام بها باحث مصري شاب استفاد من كل المناهج والطرق السابقة من استبار إلى استفتاءات إلى تحليل للمسودات وتحليل للمضمون عند عدد كبير من الأدباء المعاصرين مثل نجيب محفوظ، وأمين يوسف غراب، وعبد الحميد السحار، وسعد مكاوي، ويوسف السباعي، ويوسف

إدريس، وأبو المعاطي أبو النجا.

وخصصنا خاتمة هذا الفصل للنقد الأدبي حيث عرضنا لعملية إبداع كتاب ممتاز عن الشاعر العربي الفحل «المتنبي»، كما يذكرها لنا مؤلف هذا الكتاب المفكر والأديب الكبير الأستاذ محمود محمد شاكر من خلال عملية استبطان introspection شديدة الحساسية والرهافة والإدراك الواعي لكل ما جرى في نفسه أثناء عملية إبداع هذا الكتاب. ورغم ما في منهج الاستبطان من ذاتية إلا أن الاستبطان في بعض الحالات يقدم لنا مادة للدراسة السيكولوجية لا يمكن أن تتوفر بأية، طريقة أخرى من طرق البحث.

وقد روعي في ترتيب عرض هذه الدراسات الترتيب الزمني لتاريخ صدور الكتاب أو الدراسة التي تضمنتها.

أولا: دراسة بينية للإبداع عند الأديب الفرنسي «بول هرفو(*)»

كانت هذه المحاولة من أولى المحاولات التي اقتربت من أحد الأدباء الأحياء لكي تدرس عن قرب عملية الإبداع عند هذا الأديب، وقد اهتم الباحث فيها بأن يقدم لنا صورة واضحة القسمات للأديب عن قرب وهو يمارس عملية الإبداع، واستعان في ذلك بأسلوب الاستبار أو المقابلة مع الأديب الذي لم يكن يعرف شيئا عن أهدافه، وهذا شرط لنجاح هذا الأسلوب، فمعرفة الشخص المستبر بالهدف من الاستبار تدخل في الموقف عوامل غريبة عنده تزيده تعقيدا وتؤدي إلى الخطأ، وتقلل من فائدة الاستبار.

ولهذا كان بينيه يعقد جلسة طويلة لمدة ساعتين مع أديبه المختار «بول هرفيو» ويثير في أثناء الحديث عددا من الأسئلة المقتضبة بشكل متفرق حتى لا يبدو بينها نوع من التماسك يجعل الأديب يتنبه إلى ما وراءها من أهداف. وقد عقد بينيه مع هرفيو سبع جلسات من هذا النوع. جمع من أكثرها مادة كافية للبحث تجعله يصل إلى رسم صورة واضحة للأديب في عمله. وأهم ما في هذه المحاولة هو الصلة الحية بين الباحث والمبدع. وتعتبر دراسة بينيه هذه من أسبق المحاولات في هذا الاتجاه ومن أكثرها جرأة واشدها حرصا على الدقة العلمية في نفس الوقت (١).

وكان منهج بينيه يقصد إلى التعرف على دقائق عملية الإبداع من ناحيتين:

(*) Binet, A.: Portrait psychologique d’un homme de lettre, Alcan, Paris: 1929.

الأولى: الطريقة التي يلجأ إليها الفنان لكي ينتج فنه، هل تفجأه لحظات، الإلهام دون أن يكون له سيطرة عليها، فلا يستطيع لها دفعا ويظل يعمل لفترة طويلة بلا حساب لنوم أو راحة، فينجز فيها عملا كبيرا مرة واحدة ؟ أم أنه يكتب في أوقات معينة بنظام ودقة ؟ هل يعمل في عمل واحد حتى ينجزه.. أم يمكن أن يتوزع جهده بين عدد من الأعمال.. ؟

الثانية: هي الشروط أو الظروف الذهنية التي تحيط بمقدم الأفكار.. والعلاقة بين الأفكار والألفاظ..

واستخلص بينيه من الناحية الإلهام أن أديبه من الطراز المنظم الإرادي. فهو أديب منتظم في الكتابة يقرر لنفسه أن يكتب كل يوم عددا معينا من الأسطر ولا يحيد عن هذا القرار قيد أنملة. وإذا بدأ الكتابة فهو يعرف أين ومتى ينتهي، فهو يشتغل بعمل واحد حتى ينتهي منه وينجزه بعد أن يكون قد قرر أن يعمل كل يوم عددا معينا من الساعات في إبداعه، ويستمر على هذا البرنامج عدة شهور لا يحيد عنه. وهو منظم في مواعيد عمله الإبداعي، فهو يبدأ العمل كل يوم في تمام الساعة الواحدة ظهرا وينتهي في الساعة السادسة إلا ربعا.. أي أنه صورة أخرى للفيلسوف «كانت» حين كان الناس يضبطون ساعاتهم على موعد خروجه لنزهته بعد فراغه من الإبداع.

وإذا نظرنا إلى الأدباء المعاصرين وجدنا أن أديبنا الكبير نجيب محفوظ صورة طبق الأصل - كما يقولون - من بول هوفيو الأديب الفرنسي الذي درسه بينيه في مطلع هذا القرن.

أما في الناحية الثانية فقد وجد بينيه أيضا أن أديبه المختار حين يكتب يجد نفسه يصوغ أفكاره في ألفاظ يكاد ينطق بها بينه وبين نفسه، أو هو على الأقل يلفظها لفظا باطنيا. المهم أن الأفكار عنده لا بد أن تكسي ثوب الألفاظ. وهناك ما يمكن اعتباره نوعا من الميميكا (أو الكلام الصامت) يساعد الأديب على بلوغ هذه العبارات الملفوظة، أي أنه وسيلة يعبر بها عن المعاني المهوشة في ذهنه ويحولها إلى المعاني المحددة في ألفاظ. وهو حين يصل إلى تكوين إحدى العبارات ويجد أنها أصبحت تحول بينه وبين التقدم إلى عبارة أخرى يتخلص منها بأن يكتبها لأنه لا يستطيع أن يردد إلا عبارة واحدة في ذهنه، وهذا ما يتطلب منه أن يوليها عناية وافرة في الصياغة. وهكذا يتقدم من عبارة إلى أخرى في عمله الفني.. وإذا كانت النتيجة

الأولى التي توصل إليها بينيه من الاستبار تدلنا على إرادية عملية الإبداع عند هذا الأديب فان الجهد الشعوري الذي يبذله للعثور على الألفاظ والعبارات مستعينا في ذلك بالميميكا(*) لدليل آخر واضح على صفة الإرادية في إبداعه.

ولكن من الخطأ طبعا أن ندرج كل الفنانين تحت هذا الصنف. فهناك طراز آخر من الفنانين الذين يعتمدون على الإلهام فهم لا إراديون. وهؤلاء حين تدهمهم اللحظات الخصبة للإلهام يشعرون وكأنه يملي عليهم ما يكتبونه أو يسمعونه من صوت خفي... وقد كان الكاتب الفرنسي ألفونس دوديه A. Daudet من هذا الطراز.. تدهمه لحظات الإلهام المفاجئة فيندفع الألفاظ الكتابة في حمى فلا يتوقف أبدا ويظل يواصل الكتابة حتى إذا أتى المساء بظلامه لعن الظلام، ويستمر في الكتابة حتى يستنفد معظم الوقت المخصص لنومه. وقد يذهب عنه الإلهام فجأة كما حضره فجأة، فإذا هو متوقف عن الكتابة ينتظر لحظة الإلهام من جديد... لحظة قد لا تطرأ قبل سنوات. كذلك هو حين يكتب يجد العبارات تسيل من قلمه بمجرد أن يلمس الورق من غير أن يبذل جهدا شعوريا في الوصول إليها.

وقد سبق أن أشرنا الألفاظ أن كولردج كان من هذا الطراز من الأدباء الذين يعتمدون على الإلهام.

والنتيجة العامة التي يستخلصها بينيه من هذه الدراسة هي أن الأدباء ينقسمون الألفاظ صنفين أو طرازين: الطراز الأول تصطبغ عملية الإبداع عنده بالإرادية وفعل التعبير عند أصحاب هذا الطراز يجملهم في الغالب من صنف اللفظيين Articulateurs بينما الطراز الثاني هو طراز اللاإراديين أو الملهمين، وهم من حيث فعل التعبير «كتابيون» أو «سمعيون» Graphistes, Ecouteurs.

تقييم دراسة بينيه:

تمتاز دراسة بينيه عن دراسة ريدلي لمسودات كيتس بأنها اعتمدت على صلة الباحث بالمبدع نفسه، وبالإبداع في صورته الحية، ولم تعتمد على المسودات التي يشكك البعض في قيمتها العلمية الألفاظ حد ما على أساس

(*) نوع من الكلام الصامت يظهر حين يكلم الإنسان نفسه بدون صدور أي صوت عنه.

انه هناك مسودات أخرى ولا شك بقيت في نفس الفنان ولم تظهر، كما أن ما هو موجود من شطب في المسودات التي تركها الشاعر لقصيدة ما، لا يعبر عن العملية النفسية التي جرت في ذهنه بأكملها، فهناك كثير من العبارات التي كان يشطبها في ذهنه قبل أن يثبتها على الورق. ولكي نفهم المسودة جيدا نحتاج لان نقارنها بعدد واف من مسودات أخرى للشاعر نفسه كيما تستحيل الألفاظ عملية نفسية وتبدو كلحظة في سياق حي.

وإذا تمعنا في النتيجة النهائية التي وصل إلى بينيه من دراسته، وجدنا أنها لم تزد على أن تكون تصنيفا للمبدعين ولطرق التعبير عندهم، دون أن ترقى الألفاظ مستوى التفسر لظاهرة الإبداع نفسها. والحق أن بينيه نفسه كان قانعا بتحقيق هذا الهدف، ولم يقصد إلا إليه. فهو يعبر عن نظرته التقليدية القديمة للعلم التي ترى أن هدفه هو التصنيف ومنهجه هو الاستقراء، أي التقدم من الجزئيات الألفاظ الكليات. أما اعتبار هذه الجزئيات مظاهر لعمليات متكاملة، واعتبار مهمة البحث العلمي تفسير هذه الجزئيات بتعيين دلالتها في الكل المتكامل، فهذا هو هدف العلم الحديث الذي لم يدركه بينيه، أو من عاصروه من علماء النفس، ولذلك كانت الصورة التي رسمها بينيه للأديب المبدع صورة جانبية أقرب ما تكون إلى «السلويت» منها إلى الصورة الكاملة التي يمكن أن نتبين فيها ملامح صاحبها.

ثانيا: الأبدع في الرواية:

سنعرض الآن لدراسة سيكولوجية أجريت عن عملية الإبداع لدى عدد كبير من الأدباء المصريين الذين اشتهروا بكتاباتهم للرواية، إلى جانب القصة القصيرة أيضا. وتتعرض هذه الدراسة لمراحل عملية الإبداع في الرواية محاولة التحقق من وجود المراحل المشهورة التي ثار حولها كثير من الجدل، وطبيعة هذه المراحل.

متبنيا منهج سويف السابق، تقدم الباحث الشاب مصري حنورة (20) متصديا لدراسة الأسس النفسية للإبداع في الرواية لدى عدد كبير نسبيا من الروائيين المصريين (24 كاتبا). وقد اختار الباحث أن يقسم هذا العدد من الروائيين إلى مجموعتين: الأولى تمثل الكتاب المعروفين الذين نشروا روايتين فأكثر، وهم: نجيب محفوظ، أمين غراب، عبد الحميد السحار،

سعد مكاوي، يوسف السباعي، عبد الرحمن الشرقاوي، أمين ريان، ثروت أباظة، يوسف إدريس، محمد جلال، نوال السعداوي، أبو المعاطي أبو النجا. أما الثانية فتمثل جيل الأدباء الشبان الأقل شهرة ممن نشروا رواية واحدة أو أجيزت لهم من مصدر أو آخر رواية أو قصة طويلة، وهم: سليمان فياض، محمد روميش، زهير الشايب، فتحي سلامة، فتحي أبو الفضل، سمير ندا، مأمون غريب، جميل عطيه، عبد الوهاب الأسواني، محمد يوسف القعيد، محمود حنفي، إبراهيم شتا.

كذلك استخدم الباحث مجموعة ثالثة يسميها الباحثون بالمجموعة الضابطة وهي مكافئة لمجموعتي الكتاب في كثير من المتغيرات كالسن والتعليم وغيرها، ولكن ليس لها بالإبداع أية علاقة، وذلك حتى يقارن بين هذه المجموعة وبين مجموعتي الكتاب على عدد من المتغيرات الهامة.

أما عن الوسائل أو الأدوات التي استخدمها الباحث في دراسته فتشمل استبيانا أو استخبارا يتكون من 400 سؤال تدور حول عملية الإبداع ومراحلها وظروفها بالإضافة إلى المتغيرات التي تميز أفراد العينة في ظروف حياتها ونموها وتعليمها (وهذا ما اقتصر عليه الاستخبار المصغر لمجموعة غير المبدعين). كما تشمل استبارات أو مقابلات شخصية تمت مع بعض الكتاب كانت موجهة أساسا بعدد من الأسئلة الرئيسية في الاستخبار مع قدر كبير من المرونة في اختيار زاوية جديدة في الحديث أو الاسترسال في فكرة استطرادية ترد أثناءه.

كذلك استخدم الباحث أسلوب تحليل المسودات لروايات بعض الكتاب المصريين واستعان في ذلك بذاكرة الكتاب أنفسهم في فض ما استغلق عليه من رموز أو إشارات أثناء مقابلات خاصة معهم. ولجأ أيضا إلى استخدام أسلوب تحليل المضمون أو تحليل المحتوى Content analysis وهو أسلوب علمي ممتاز، في تحليل اعترافات بعض الكتاب الأجانب عن عملية الإبداع عندهم مثل توماس مان، ولورنس، وتوماس وولف وهنري جيمس.

نتائج الدراسة:

أولا: اتضح من النتائج عدم وجود فروق كبيرة بصفة عامة بين مجموعتي الكتاب: المجموعة التي تضم الكتاب المعروفين وتلك التي تشمل الكتاب

الشبان غير المعروفين وعلى هذا فقد اعتبرهما الباحث مجموعة واحدة في مقابل المجموعة الضابطة التي تمثل غير الكتاب. وحين قارن بين هاتين المجموعتين الأخيرتين وجد فروقا في الإجابات على بعض الأسئلة، منها ما يتعلق بمخالطة الناس مثلا حيث وجد الكتاب أكثر ابتعادا عن المخالطة. كما وجد أن الكتاب يكونون أميل للاستماع للأساطير والحكايات الشعبية القديمة، ويحتفظون بها في الذاكرة لفترة أطول، بل واستمروا في الاستماع إليها بصفة منتظمة فترة أطول من نظرائهم من غير الكتاب. وقد أفادوا منها في أعمالهم.

ثانيا: يتناول الباحث بعد ذلك نتائج دراسته لمراحل عملية الإبداع لدى مجموعة الكتاب مبتدئا بمرحلة استعداد الكاتب منذ بداية تكوينه الأدبي ثم قيامه بالتحضير لعمل روائي معين، وأخيرا مرحلة التنفيذ والكتابة الفعلية للرواية وتوصيلها إلى الآخرين.

وفيما يتعلق بمرحلة الاستعداد يورد الباحث النتائج التالية:

1- بداية التعلق الأدبي: وهي فترة تبدأ مع الشخص منذ سن مبكرة ويرافقها اهتمامه بتنمية قدراته الأدبية بوسائل متعددة كالقراءة والمناقشة وحضور الندوات الأدبية والفنية، وربما كان مما يدعم الاتجاه الأدبي لدى الشخص وجود نموذج في الدائرة المحيطة به بالإضافة إلى ما يتوفر من تشجيع الأهل والأساتذة والأصدقاء.

2- توظيف المكتسبات: يحدث للكاتب بعد أن اكتسب عددا من العادات أن يحاول استغلالها فيبدأ في إنشاء بعض النماذج. ويعتمد في بداية هذا الإنشاء على محاكاة النماذج الأدبية الذائعة الصيت في بيئته، ومن خلال هذا الإنشاء تسلس له اللغة وتنقاد الأفكار، وتأخذ الأشكال التعبيرية المختلفة صورتها، كما تنمو لديه عادة الألفة باستقبال وتسجيل الأفكار، مما يساعده على التشبث بهذا الطريق.

أما فيما يتعلق بالتحضر لعمل معين فقد لاحظ الباحث عددا من النقاط التي تبدو على درجة كبيرة من الأهمية لعملية الإبداع، وهي:

1- جمع البيانات وتسجيلها: فقد يعثر الكاتب على فكرة في كتاب أو في طريق أو موقف عابر، أو تبرق في خياله أو تتداعى الآهل ذهنه، وينبغي له هنا أن يكون كالصياد الماهر الذي يعلم متى وأين يقتنص فريسته، فيسرع

الآهل تسجيلها.

2- مواصلة الاتجاه: ونعني بذلك أن الكاتب حين يعثر على فكرة قصته الأولى لا يستعجل استثمارها، كما أنه لا يسقطها من حسابه، ولكنها تظل جاثمة في منطقة معينة من شعوره تتجمع من حولها الألوان والأفكار حتى تسطع أخيرا كالشمس بعد رحلة ضبابية كانت فيها الفكرة غائمة، وبرزت أخيرا بفضل إيجابية الكاتب وإحساسه بفكرته.

3- تقييم المادة المتجمعة واختبارها: إن الكاتب لا يكف عن امتحان أفكاره من حين لآخر، فيبقى الصالح منها ويسقط ما ليس له قيمة. وهذه الحركة يمكن أن تحدث في أي مرحلة من مراحل عملية الإبداع حتى بعد الانتهاء من إثبات الأفكار على الورق وهذا ما يجعل الباحث يؤكد أن عملية الإبداع تتم على شكل دائرة لولبية أو حلزونية وليست ذات مراحل مستقلة تماما على نحو ما ذهبت إليه كاترين باترك وجراهام والاس.

4- الاختمار (أو الاحتضان): نظرا لما ثار من جدل كثير حول هذا الجانب من عملية الإبداع فان الباحث قد اهتم بتتبعه لدى الروائيين، ووجده - حسب توقعه - حالة نشطة من حالات عملية الكتابة وليس انصرافا تاما أو سكونا خالصا.. وربما كان الأصح أن يقال - انه هنا عبارة عن حالة من الاسترخاء واجترار الأفكار والاستمتاع بمعايشتها، وحساسية زائدة لكل ما يتعلق بفكرة العمل الفني.

وتشير إجابات الروائيين على أسئلة الاستخبار إلى أن الكاتب يكون خلال هذه المرحلة مهموما ومنشغلا بإيجاد الوسائل الملائمة للعثور على الطريق، وأن الانصراف عن العمل الفني الذي يحدث فيها قد يتم حينما يكون الكاتب بصدد تنفيذ عملية الكتابة في مراحلها الأولى، كما يمكن أن يتم حين يكون الكاتب في مرحلة متقدمة من إنشاء العمل الفني.

ويمكن استخلاص الملاحظات التالية من إجابات الكتاب عن خصائص هذه المرحلة:

أ- يوجد وقت فاصل بين بدء التفكير في القصة وبداية المعالجة.

ب- يوجد أثناء التنفيذ فترات توقف يضطر الكاتب إليها أحيانا.

جـ- تفكر الكاتب في القصة لا يتوقف أثناء الانصراف عن المعالجة.

د- الكاتب لا يستبعد الفكرة أو الأفكار المتعلقة بالقصة خلال فترة

التوقف.

هـ- تدور أفكار وأخيلة وأنشطة الكاتب عمدا أو تلقائيا حول موضوع القصة.

و- يتميز الكاتب خلال هذه الفترة بحساسية فائقة للعناصر التي يتوسم فيها علاقة بموضوع قصته، وهو يجترها، ويفرز الصالح منها عند التنفيذ.

ز- لا يكون الكاتب في وضع المتلقي فقط، بل هو يبذل مجهودا، برغم توقفه عن الكتابة حتى لو رغب في الانصراف عن الموضوع.

وفي النهاية يمكن القول بأن مرحلة الاختمار أو الاحتضان هذه ليست توقفا تاما أو سلبية كاملة، فان العمل فيها لا يتوقف، والتفكير في الموضوع لا ينقطع. فما دام هناك عملية تغذية مستمرة وذهن متفتح وعملية مقارنه وفحص، واتجاه موصول وإطار منظم، فان مفهوم الاختمار يصبح بالتالي مفهوما ديناميا واضح المعالم والقسمات.

أما فيما يتعلق بعملية كتابة الرواية بالفعل وتوصيلها إلى الآخرين، فيقسمها الباحث إلى الخطوات الآتية:

أولا: بدء الجلسة والتهيؤ:

يقول مالكولم كاولي بعد استعراضه لأقوال عدد كبير من الروائيين أن أصعب مشكلة بالنسبة لمعظم الكتاب، هي البدء في العمل، ونظرا لصعوبة البدء في العمل فان كثيرا من الكتاب يلتمسون وسيلتهم إلى ذلك بالقيام ببعض الطقوس أو يحيطون أنفسهم بظروف معينة، من ذلك ما يذكره ثورنتون وايلدر عن هيمنجواي الذي كان يبري 20 قلما قبل البدء في الكتابة: وعن توماس وولف الذي كان يمشي في شوارع بروكلين طوال الليل، ويعلل وايلدر ذلك بان الاعتماد من أجل النجاح على قوى هي جزئيا وراء سلطان المبدع، يدعوه لان يحاول استئناس هذه القوى المجهولة بشتى الطرق.

وفي هذا الصدد يعلق فرانز كافكا على التزامه بنوع معين من الورق ونوع محدد من الحبر لكي يبدأ في الكتابة بقوله: «كل ساحر له طقوسه الخاصة وهايدن مثلا كان يؤلف موسيقاه، مرتديا باروكة معينة.. الكتابة بعد كل شيء هي نوع من التوسل والابتهال.»

وينتهي جيزلن أيضا بعد استعراضه لكثير من اعترافات المبدعين في

مجالات مختلفة إلى أن الدخول في «المود» - أي مزاج الكتابة أو جو الإبداع - يقتضي سلوكا إيجابيا وتوسلا من المبدع لكي يسلس له الأمر وينقاد الموضوع.

ويورد الباحث ملاحظاته التي استقاها من إجابة الكتاب على تسعة من أسئلة الاستخبار، تختص بهذه الخطوة، وهي تتمثل فيما يلي:

أ- وجود فترة قبل جلسة الكتابة يستدرج فيها الكاتب نفسه إلى الموقف.

ب- يبدأ الكاتب بعد ذلك بحماسة تدريجية.

جـ- يذكر الكتاب أن مستوى التحمس لا يقل بالتقدم بل يزداد.

د- بعض الكتاب لا يحدد لنفسه وقتا محددا ولا عددا معينا من الصفحات ولا موعدا ثابتا للعمل بل يترك الأمر للتلقائية وللظروف التي تتدخل في مسار التقدم. فإذا كانت الظروف مهيأة، أتيح للكاتب قدر كبير من التدفق، إلا أن هذا التدفق عند البعض الآخر من الكتاب يرتبط بالعادات التي كونوها وصاروا يتعاملون من خلالها مع أدواتهم وموادهم.

هـ- يميل معظم الكتاب إلى توفير بعض الشروط الميسرة للعمل عندما يبدءون في الإبداع، وهم يذكرون أنهم لا يحرصون على توفر هذه الشروط في غير موقف الإبداع.

ولا يكون الكاتب بعد ذلك سلبيا بل يظل مستمرا في بذل الجهد المتحمس للاحتفاظ بما يمكن أن يسمى «حالة الإبداع»، وهي حالة من التهويم تستند إلى الواقع وتؤدي إلى أن يعبر الكاتب جزءا من الموقف يمثل الجزء الفعال فيه. ويكون الشغف بالعمل والتحمس له من أكبر العوامل المعاونة على الاستمرار في الأداء، وفي هذا يقول بيكاسو: «.. ما دمت مشغوفا، فان فكرتي الأصيلة ليس لها متجه آخر بديل.. الشيء المهم هو أن نبدع.»..

ويبدو أن الإبداع الذي يقصده بيكاسو هنا هو عملية التنفيذ الذي يؤديه بشغف، وهو ما داما مشغوفا - على نحو ما يذكر - فان فكرته الأصيلة التي بدأ بها عمله لا تجد أمامها متجها آخر. وهكذا فانه يستمر في الإبداع.

وإذا كان الكاتب في البداية يلتمس الوسائل إلى أدواته مدفوعا بقدر غير قليل من الرغبة في العمل، ومتحررا من قيود الواقع المادي الذي تسير فيه حياته العادية، إلا أنه في نفس الوقت يحيط نفسه بهذه الطقوس أو

العادات أو الظروف التي يمكن أن تعتبر قيودا جديدة. ولكن هذه القيود لا تتنافى مع حرية الكاتب فهي بمثابة الإطار أو الطريق الذي يبقى على الكاتب أن يسير فيه متحررا مما عداه.

يتضح مما سبق أن الكتاب يمرون قبل جلسات الكتابة التي يبدأون فيها بتنفيذ عملهم الفني بنقطة مرور هامة، ألا وهي نقطة التسخين أو الحمو Warming up ولا بد أن يسبق هذه النقطة التزود بمتطلبات الرحلة من أدوات وأفكار ووسيلة ملائمة للسفر وخريطة - أي تصور تخطيطي لحدود وطرق الرحلة. فالوصول إلى حالة الاندماج أو التحمس يتم بتوفير وتنفيذ عدد من العناصر والأفعال وبعد مرحلة استعداد وتحضير طويلة، ولكن ما لم يتوفر للكاتب قدر من الاستبصار بالهدف يتمثل في خطة أو فكرة ولو عامة فان الأمر يصير إلى حالة من الفوضى بلا دليل ولا ترتيب.. ومن هنا كان التخطيط، حتى ولو لم يكن متعمدا، أمرا مطلوبا للدخول في العمل، وفحص هذا المفهوم قد يؤدي إلى استكشاف بعض الجوانب الهامة التي تساعد على تفسير عملية الإبداع.

ثانيا: التخطيط: Planning

ربما كان التخطيط للعمل الروائي من أهم ما يميز هذه المرحلة، ورغم أن بعض الكتاب يذكرون أنهم لا يخططون لأعمالهم إلا أن معظمهم يذكرون أنهم يفكرون من البداية في مستقبل الأحداث والأشخاص.

ولقد لاحظ جيلفورد في دراسته عن الإبداع أن هناك ارتباطا كبيرا بين عوامل التخطيط والقدرات الإبداعية بحيث يمكن استنتاج أن فعل الإبداع لا يتم وفقا لمراحل منفصلة عن بعضها، فما دام هناك تخطيط أو خطة عامة فهذا يعني أن الكل أسبق من الأجزاء، رغم أن الأجزاء قد تلعب دورا هاما في تعديل هذا الكل، وهذا ما يدحض الدعاوى التي تذهب إلى فورية العمل الإبداعي وحدوثه نتيجة الهام مباشر أو فيض تلقائي.

ويتضح من إجابات الكتاب على الأسئلة السبعة الخاصة بهذا الجزء في الاستخبار الذي أجراه الباحث أن الكاتب يخطط منذ البداية لعدد من الأبعاد تكون معالمها واضحة إلى حد ما في ذهنه وأهمها الأفكار الأساسية في الرواية وأماكنها ومشكلة الرواية وصفات الشخصيات، أما الأبعاد التي

لم يتفق الكتاب على التخطيط لها فهي عدد الشخصيات وتصرفاتها والبناء الداخلي للرواية والوحدة العضوية فيها والحل والخاتمة ويبدو أن هذه الأبعاد لا يحسمها إلا التقدم في العمل خاصة وإنها تفصيلات تحتاج إلى اكتمال الصيغة الكلية أو «الجشطلت» حتى يبرز من خلال إطارها جوانب النقص المطلوب استكمالها أو ملئها.

وقد تأكدت نفس النتيجة من تحليل مضمون اعترافات توماس مان المتضمنة في كتابه «نشوء رواية» (3) والذي يؤرخ فيه لعملية إبداعه لروايته المعروفة دكتور فاوستوس التي كتبها في أخريات حياته. ويتبين من هذا التحليل الجهد الخارق الذي كان يبذله للتخطيط للأفكار الأساسية والصفات الجوهرية لشخصيات الرواية التي بدأ يفكر فيها ويجمع المواد لها منذ عام 1943 ولم يبدأ في كتابتها إلا في حوالي منتصف عام 1943 لكي يتمها في بداية سنة 1947.

كما تبين للباحث أيضا من تحليل مسودات روايات الأديبين أمين ريان ومحمد يوسف القعيد ما يؤكد نفس الاتجاه نحو وضع خطة عامة منذ البداية، ويتضح ذلك مما يأتي:

أ- إن الأفكار المثبتة في المسودات الأولى تدور حول أفكار عامة.

ب- إن هذه الأفكار كانت تحتفظ بجوهرها الأساسي مع التقدم في المسودات المتأخرة وان كانت تمتلئ وتصبح أكثر تماسكا.

جـ- إن الشخصيات في المسودات الأولى كانت أقل مما صارت إليه في النهاية، وان كان قد تم حذف وإضافة وإدماج بعض الشخصيات إلا أن الشخصية أو الشخصيات المحورية ظلت ثابتة من البداية إلى النهاية، مع احتفاظها بسمات واضحة، ازدادت وضوحا بإضافة وحذف بعض التفصيلات في المسودات الأخيرة، وقد تم ذلك وفقا لحركة العناصر الأخرى، المضاف منها والمدمج والمستبدل والمحذوف.

د- إن اللغة ألفاظا وأفكارا كانت في البداية أقل تماسكا حيث أنها كانت تعبر عن حركة ذهن الكاتب في تدفق وطلاقة، ولكنها مع ذلك تحمل ملامح الاسترشاد بمحاور أساسية ربما كان من أهمها الهدف الأساسي للكاتب، والتاريخ السابق للشخصيات، والمنطق الذي تم تحديده من البداية لمسار الأحداث.

وبالربط بين كل النتائج السابقة يمكن الاستدلال على بعض الخصائص التي تسمهم في الإنجاز الإبداعي، والتي تشير إلى ما يلي:

1- إن فعل الإبداع لا يتم وفقا لمراحل متميزة على نحو ما يذهب إليه والاس ومن نحا نحوه من دارس عملية.الإبداع، بل إن هذا الفعل يمضي في حركة تفاعل تحكمها عناصر متعددة يمكن التخطيط لبعضها، بينما ينمو الباقي منها في إطار الحركة العامة.

2- إن الكل سابق على الأجزاء وان كانت الأجزاء تلعب دورها في تعديل هذا الكل ومن هنا تبرز أهمية جانب الاستعداد والتحضير، لأنه بقدر توفر تفاصيل أكبر من البداية بقدر ما يكون الكل متماسكا لا يخضع لمفاجآت العناصر الجزئية التي برز في مسار تحقيق فعل الإبداع.

3- أن التوقع سواء أكان متعلقا بالادراكات أو المفاهيم والتصورات.. يتم بناء على توفر عناصر أخرى من أهمها حركة الكاتب دخولا في الموضوع وخروجا منه، ومن هنا كان التخطيط للعمل الفني يقتضي قدرا من المرونة. وقد أشار جيلفورد إلى أن المرونة التكيفية من أكثر الجوانب تعلقا بالتخطيط. وهذا ما يتفق مع ما توصل إليه أرنهيم في دراسته لجرنيكا بيكاسو، من أن حركة المبدع لولبية. وهو أيضا ما توصل إلى سويف، حيث يكون لدى المبدع أفكارا أو فكرة عامة ولديه أيضا النهاية، ولكن عند العمل الإبداعي هناك الكثير مما يتعرض له، ومرونته هي التي تحميه من الضياع أو العجز. وربما كان هذا مما يضفي على مفهوم التخطيط معنى جديدا، فليس التخطيط بالضرورة ترتيب كل شيء من البداية، بل هو التزود بالعناصر الجزئية والعامة والاستبصار بالمتطلبات والنتائج، والقدرة على ممارسة الرقابة والضبط على حركة عمل المبدع واتجاه فعل الإبداع.

وربما كان التهيؤ والتخطيط كعنصرين من عناصر فعل الإبداع محتاجين أو مؤديين أر نهيم عنصر ثالث قد يفسر بعض الجوانب الغامضة في العملية، وهو عنصر الالتحام والاندماج الذي نحاول فحص خصائصه ووظيفته فيما يلي:

ثالثا: الالتحام والاندماج:

لكي يصل المبدع أر نهيم تتويج عملية إبداعه بالنجاح، ينبغي له أن يكون

بجماع نفسه ملتحما بعمله ومخلصا له ومندمجا فيه بحيث أن العناصر التي تحيط به تدمج في العمل وتوظف جميعها لخدمة فعل الإبداع، فيصبح لهذه العناصر خصائص جديدة غير خصائصها الواقعية، يمكن أن تسمى بالخصائص الفراسية، كما سبق أن اقترح ذلك كورت كوفكا ومن بعده سويف في دراسته للأسس النفسية للإبداع في الشعر.

وتكون نتيجة ذلك أن يصبح المجال العملي أو الواقعي المحيط بموقف الإبداع تابعا للحركة العقلية والوجدانية للمبدع.

هذا عن الالتحام والاندماج في موقف الكتابة، أما الالتحام على المدى الطويل الذي يستغرقه تأليف الرواية فيصوره لنا خير تصوير توماس مان في اعترافاته عن عملية إبداعه لروايته: دكتور فاوستوس، ويتبين من تحليل مضمون هذه الاعترافات أن توماس مان كان مندمجا في عمله الفني بكل حياته لدرجة أن أصول ما كتبه كانت لا تفارقه في حله وترحاله. وقد أحسن توماس مان في بعض الفترات حين كان مريضا وغير قادر على العمل في مؤلفه الذي لم يكتمل بعد أنه أصبح بالنسبة له كجرح مفتوح. وكان يتصور أن مسألة إنهاء هذا الكتاب هي بالنسبة له مسألة حياة أو موت، الأمر الذي يؤكد العلاقة العضوية بين المؤلف وعمله الفني، فكان العمل يسيطر على المبدع ولا يتيح له فكاكا من قبضته حتى ينتهي منه. وفي هذا تقول ماري هنل M. Henle أن هذه الرغبة العميقة من المؤلف في إنجاز عمله، يمكن تحقيقها إذا أعارت «الأنا» نفسها للعمل بدلا من أن تسوده أو تسيطر عليه. وهي هنا تتفق مع شو في قوله أن المؤلف آلة في قبضة الإبداع.

وهذا ما يؤكد أن اهتمام المبدع بعمله وتركيز انتباهه عليه، والعشق له بالإضافة أر نهيم ذخيرة وزاد من المعلومات والأخيلة وطاقة ملائمة للعمل تؤدي في النهاية أر نهيم خطوة التناول والمعالجة التي نفصلها فيما يلي:

رابعا: التناول والمعالجة:

الآن وقد هيأ الكاتب نفسه وخطط لعمله ثم حاول الاندماج في موضوعه وتحققت له إمكانية اللعب بعناصر المجال، بعد أن يكون قد أصبح متقنا لقواعد اللعبة وقوانينها فماذا هو فاعل بعد ذلك ؟

إن المطلوب منه وضع أفكاره على الورق في بناء مفهوم متميز بقدر ما من الأصالة والتجديد ومطابق للقواعد والأصول، فما هو نشاط الكاتب الذي يؤدي به إلى هذا خلال هذه الفترة ؟.

يوضح لنا استقراء إجابات الكتاب على الأسئلة العشرة الخاصة بذلك وجود اتجاه واضح يشير إلى أن الألفاظ والعبارات ليست مفردات منفصلة أو أجزاء تتكون واحدة بعد الأخرى لكي تصير بناء كاملا. فهناك روابط بين العبارات ترد إلى الكاتب في شكل أبنية واتساق. وهذا الأمر يأتي بطريقة تلقائية. والتلقائية هنا ليست ناشئة عن السلبية أو الاستسلام والخضوع لما يرد إلى الكاتب ولكنها تلقائية المتمكن الذي بذل مجهودا شاقا وهيأ لنفسه السبيل وامتلك مادته.

ويذكر لنا الكاتب جوزيف كونراد، فيما يتعلق باستخدام الروائي للغة أن عليه أن يتعامل معها في شكل ألفاظ وعبارات على نحو يجعلها في مرتبة النحت والموسيقى والتصوير أي أن يجعلها تتعامل مع الحواس بأكثر من تعاملها مع العقل. وذلك حتى تحدث الأثر المطلوب منها على الفور كموضوع إدراكي كلي متكامل. فالكل ليس فقط شيئا متعلقا بالعناصر الخارجية ولكنه في علاقة دينامية مع الإدراك والخيال والذاكرة عند الكاتب. وبقدر ما تكون الصيغ التي كونها المبدع، أو هو بسبيله إلى تكوينها، كاملة أو في سبيلها إلى الكمال، بقدر ما يكون إحساسه بالاتزان أو بالتوتر. ويتفق هذا مع ما ذكره سويف في بحثه عن الإبداع في الشعر من أن القصيدة لا تتم بيتا بيتا ولكنها تتم في شكل وثبات، أي أن هناك كليات أو وحدات كلية تتحقق في الوثبات خلال العمل في القصيدة والذي يحدد نهاية القصيدة منذ البداية، كما يحدد طول كل وثبة من الوثبات، هو كمية التوتر النفسي المتحكمة في حركة المبدع.

وبالنسبة للرواية نجد أن الالتحام، والإدماج في العمل هو الذي يحدد بدوره طول الموجة أو الوثبة أو الفقرة، كما أن مدى الالتحام على طول فترات المعالجة هو الذي يحكم نهاية الرواية، وإذا حدث نقص حماس المبدع للعمل في لحظة ما فانه قد يودعه إلى غير رجعة، على نحو ما يذكر كابوت T. Kapote من أن إيقاع الكتابة الذي أخذ وبه نفسه إذا اختل مرة واحدة فانه يمزق ما كتب ولا يعود إليه.

ويمكن أن توضح لنا ملاحظة موقف الكاتب أثناء العمل أو الأداء والكتابة عمق الالتحام أو الاندماج أثناء فعل الإبداع، وفي هذا الصدد يذكر لنا ماكولم كاولي أن الكلمات بالنسبة للكتاب ليست مجرد أصوات ولكنها تصميمات سحرية تضعها أيديهم على الورق، وينقل لنا عن نلسون الجرين قوله انه يتصور الكتابة دائما بمثابة. شيء فيزيقي أي فعل جسمي مادي، كما يذكر، عن جورج سيمنون G. Simenon أنه عندما يكتب بيديه فكأنما يقوم بحفر القصة على قطعة من الخشب، وعن همنجواي أنه يشعر أثناء الكتابة أن أصابعه تقوم بعمل الشيء الكثير بالنسبة لأفكاره. وحينما قرر الأطباء بعد حادث سيارة وقع له أن عليه أن لا يعتمد على يده اليمنى راوده الخوف من الاضطرار إلى ترك الكتابة.(*)

ونخرج من كل هذه الأقوال بأن الاندماج في العمل له متطلبات متعددة منها الاقتناع الكامل بالعمل واكتساب عادات معينة تكون بمثابة جسور يعبر المبدع من خلالها فوق المعوقات كما أن استخدام اليد في موقف الإبداع (على الأقل في مجال الكتابة) ليس فقط مجرد وسيلة لإثبات أو إلغاء الأفكار، ولكنه يمثل وسيلة التحام ومعايشة، فالكاتب لا يفرز أفكاره ويمضي فقط، بل إن يده وهي تعالج الموقف بالقلم تمده بمجال إدراكي يعينه على التقييم والتقدم، هذا بالإضافة إلى أن هناك رابطة من نوع معين تقوم بينه وبين الورق، من خلال هذا الوسيط الذي يستخدمه لإثبات أفكاره.

على أن مجرد وجود الالتحام أو الاندماج ليس كافيا للاستمرار في العمل، فقد يدب الملل في نفس المبدع، ويمكن أن يترك العمل، فما الذي يبقيه على حماسه، ويحفظ عليه قدرته على الاستمرار في موقف الأداء الإبداعي ؟.

انه عنصر مواصلة الاتجاه أو الاحتفاظ بالاتجاه. لقد سبق أن وجدنا هذا العامل يلعب دورا هاما في مرحلة الاستعدادات والتحضير، فهو المحور الذي تلتئم من حوله كل العناصر لكي يحملها إلى نهاية فعل الإبداع. ولا تقل أهمية هذا العنصر في مرحلة التنفيذ، بل على العكس يزداد شأنه لأنه في علاقته بفعل الإبداع في هذه المرحلة يرتبط بعدد آخر من الأبعاد من بينها:

(*) Cawley. M.(Ed.), Writars at work, London: Mercury Books. 1962, P. 18.

أ- اتخاذ القرار والمخاطرة.
ب- الإطار الذي يحكم حركة المبدع.
جـ- الطاقة على المواصلة.
والآن نفصل القول في هذا العنصر الهام في مرحلة التنفيذ:

خامسا: مواصلة للاتجاه بين المبدع وعناصر الإبداع:

إن المواصلة حركة، والاتجاه سبيل له حدود، واتخاذ القرار أمام عدد من المتغيرات يعني المجازفة وتحمل مسئولية الاختيار كما إن اختيار وجهة معينة أو طريق منفصلة يتطلب معرفة المدى الذي تقود إليه هذه الطريق، فضلا عن عدد من الجوانب الشخصية الخاصة بالمبدع والتي قد تساعده في حركته أو تعوقه عن مواصلة الاتجاه.

ولكي يستكشف الباحث طبيعة هذا الجانب الهام خصه بعدد كبير من الأسئلة في الاستخبار الذي وجهه لعينة الكتاب (28 سؤالا) وقد تبين من استقراء النتائج أن هذا الجانب لا يمثل محورا ذا بعد واحد بل يمثل محورا خصبا يتضمن ستة أبعاد يمكن إذا توفرت بأقدار ملائمة لدى المبدع أن ينتج عنها عمل إبداعي جيد. ويتناول كل بعد من هذه الأبعاد في علاقته بفعل الإبداع وفي علاقته العامة مع الجهد المبذول واتخاذ القرارات المتعلقة بالحركة الداخلية للعمل الفني على النحو التالي:

1- المواصلة الزمنية أو التاريخية:

إن المقصود بهذا النوع من مواصلة الاتجاه هو احتفاظ المبدع - على مدى تقدمه في عمله - بسياق الأحداث الذي تراكم لديه منذ البداية، وحتى نهاية إنجاز العمل، وهذا يتطلب ذاكرة قوية وامتلاكا لإطار واضح المعالم، وربما كانت الرواية والمسرحية من أكثر الموضوعات تطلبا بهذا النوع من المواصلة ويمكن أن نستدل على ذلك بما ذكره توماس وولف من أن ذاكرته الحساسة والمستوعبة للتفصيلات كثيرا ما عاونته في إنجاز عمله الروائي. وكثير من الكتاب الذين تنقصهم مثل هذه الذاكرة يلجئون إلى إعادة قراءة كل ما كتب في الرواية عندما يجلسون لكتابة الجزء التالي، وهذا ما كان يفعله الأديب الراحل محمد عبد الحليم عبد الله حسبما ذكره

في إجابته على أحد أسئلة الاستخبار الذي وجه إليه.

2- المواصلة الادراكية:

إن فعل الإبداع في الرواية يتمثل في موضوع يستغرق حيزا كبيرا، مكانيا وزمانيا، بحيث يكون إدراك الزمان والمكان عاملا حاسما فيه. والإدراك هنا لا يتعلق فقط بالموقف المباشر ولكنه إدراك لأطر عامة وتفصيلات جزئية. وربما كانت العلاقة بين الإدراك والذاكرة من أبرز مكونات الإطار الذي يتم من خلاله إتمام فعل الإبداع.

والمواصلة الإدراكية فعل أكثر من كونها موقعا ثابتا. ومن هنا كان الفرق يبن الشخص السوي والمبدع باعتباره نموذجا للشخص السوي وبين الشخص المختل العقل أو المجنون. ويوضح لنا ماكولم وستكوت أن أبرز ما يمثل هذا الفرق بين المبدع والشخص المصاب بجنون الفصام أو الشيزوفرينيا هو أن الأول (المبدع) يستطيع أن يصل إلى تكوين تآلفات من عناصر جزئية، بينما يعجز الثاني، أي الفصامي عن إدراك أو صنع مثل هذه التآلفات.

3- المواصلة الخيالية:

هل يمكن أن يواصل الفرد خياله ؟ بمعنى هل يمكن أن ينسج المرء صورة خيالية ثم يتمكن بعد ذلك من تنميتها ومواصلة هذه التنمية دون الوقوع في التناقض أو الخلط، حتى مرحلة متقدمة وبشكل مقنع ؟ ربما كانت الإجابة على هذه التساؤلات كامنة في النتاج الإبداعي للروائيين والشعراء وغيرهم من رجال الفن الذين يعتمدون على الخيال. أما في العلم الذي يعتمد في أساسه على المنطق والمقدمات المنطقية فمن الصعب أن نجد دورا كبيرا للخيال عند إنشاء نظرية في الطبيعة أو الكيمياء. نعم هناك دور للخيال في تصور الفروض الجديدة على نحو ما ورد لدى فرتهيمر عند حديثه عن تخيل أينشتين ركوب شعاع من الضوء، كما سيرد في حديثنا عن الإبداع في العلم، ولكن هذا الخيال مؤقت، ومرهون بالفروض الأولى التي تقود إلى نتائج تكون بدورها مقدمات منطقية.. وهكذا أما الروائي فهو يبني معظم أحداثه في الخيال حتى ما يستمده منها من الواقع يصبح محكوما بعد ذلك بالخيال. ومن هنا كان من الضروري أن يتمتع الروائي

المبدع بمقدرة هائلة ليس على التخيل فحسب بل وعلى مواصلة التخيل.

4- المواصلة المنطقية والتقييمية:

حين ننظر في إجابات الروائيين على بعض الأسئلة المتعلقة بهذا الجانب نجد انهم يقررون الأمور التالية:

أ- إن النتائج تتفق مع المقدمات.

ب- إن الكاتب يقوم بمجهود معين لرسم لغة خاصة بكل شخصية.

جـ- إن الأفكار التي توضع في الرواية يقصد الكاتب إلى أن يجعل لكل منها وظيفة معينة.

د- إن هناك روابط عضوية بين أفكار القصة.

هـ- إن الأفكار الكلية في القصة لها مغزى أكبر من مغزى كل جزء.

والخط الذي يربط بين هذه الأفكار جميعا هو أن جهدا تقييميا بارزا يظل ملازما الكاتب من بداية العمل الروائي حتى نهايته، وإدراك الكاتب لوظائف الأفكار ومغزاها وطبيعة اللغة والألفاظ واستنتاج النتائج من المقدمات، كل ذلك يدلنا على أن مواصلة الاتجاه تعتمد - في جانب منها - على المنطق خاصة وعلى التقييم الجمالي بصفة عامة.

وإذا كان كتاب الرواية يختلفون فيما بينهم - مثلهم مثل سائر البشر - في قدرتهم على الوصول إلى نتائج معينة أو إنجازات اعتمادا على ما لديهم من خبرة ومعلومات.. إلا أن الأمر المؤكد هو أن الاحتياج للمعلومات ووضع هذه المعلومات في سياق ملائم، هو مما يميز كاتب الرواية بصفة عامة.

وهو لا يقوم بذلك إلا من خلال نظرة تقييمية متواصلة ومستمرة، وإلا فقد العمل الفني وحدته العضوية، وخرج على حبكته الروائية.

وإذا كان ما يذهب إليه برجسون من أن الكاتب القصصي (شأنه شأن أي مبدع آخر) يبدأ بكليات وأطر عامة، ويكون مجهوده الأساس فيما بعد موجها نحو ملء الثغرات والفراغات بحيث يمتلئ العمل ويكتمل ويأخذ صورته النهائية، إذا كان ذلك صحيحا فانه لا بد أن يعتمد على حاسة تقييمية ونظرة جمالية متعمقة، ليس ذلك فحسب بل إن مثل هذه النظرة وتلك الحاسة تمتدان بامتداد فعل الإبداع وحتى نهاية العمل الفني.

5- المواصلة الإيقاعية والمزاجية:

لوحظ أن المبدع يخضع في عمله لإيقاع معين، من ذلك مثلا ما يذكره نجيب محفوظ من أنه يكتب كل يوم عندما يتصدى لكتابة رواية - فيما عدا يومي الخميس والجمعة. ويذكر معظم الكتاب أن التحمس يستمر على مدى جلسة العمل، كما يذكرون أن الحالة الوجدانية أثناء هذه الجلسة تكون مختلفة عن غيرها من الجلسات العادية التي لا يكتبون فيها. وهذا يعني أن الكاتب يكون مطلوبا منه بذل جهد كبير للاحتفاظ بحالة مزاجية مختلفة عن حالته الطبيعية في غير جلسات الكتابة أي في الجلسات العادية.

وإذا اعترفنا بأن الجهد الإنساني ليس ذا طبيعة متجانسة في الوقت العادي وفي موقف الإبداع فان النتيجة التي نخرج بها هي أن مواصلة الاتجاه من الناحية المزاجية والوجدانية مما يميز المبدع أثناء فعل الإبداع.

6- المواصلة الفيزيقية والأدائية:

يأتي هذا الجانب من المواصلة في النهاية لأنه محصلة كل ما سبق من جوانب المواصلة: ولأنه هو الجانب المسئول عن إخراج المادة المبدعة إلى حيز التنفيذ. ولذلك فان القصور في أي جانب من الجوانب السابقة ستظهر نتيجته حتما عند الأداء.

وهذا الجانب يتطلب أساسا احتفاظ المبدع بقدر من الطاقة البدنية والنفسية التي تعينه على المواصلة. ويدل على ذلك ما سبق أن ذكرناه عن توماس مان من أنه عندما كان مريضا وغير قادر على الكتابة في رواية دكتور فاوستوس، كان إحساسه بالعمل كإحساس مريض ذي جرح مفتوح يريد له أن يلتئم. وفي هذا المجال يذكر جورج سيمنون أيضا أنه قبل أن يبدأ في كتابة قصة له يستدعي الطبيب للتأكد من عدم توقع منغصات مرضية لمدة 11 يوما، فيقيس له الضغط ويفحص كل شيء، ثم يوافق على البدء في العمل وقد سئل سيمنون عما إذا كان الطبيب يحضر أيضا في النهاية بعد كتابة القصة فأجاب بنعم وبأنه كان يلاحظ هبوط ضغط الدم عما كان عليه وهو ينصحه عادة بعد الانتهاء من الرواية بالاستراحة لمدة شهرين.

ويذكر كابوت أنه يكتب قصصه فصلا وراء الآخر وأنه يأخذ نفسه بذلك بصفة منتظمة بحيث يكتب في كل يوم فصلا. وإذا حدث أن توقف لمدة يومين متصلين بسبب المرض، فانه يتخلص من الجزء الذي أنجزه ولا يعود مطلقا إلى القصة.

سادسا: فعل الإبداع بين مواصلة الاتجاه واتخاذ القرار والتقييم:

يتضح لنا مما سبق أن مواصلة الاتجاه ليست عاملا بسيطا بل هي متعددة الجوانب وأن أهم ما يميزها هو الوعي الذي يتمثل في الذاكرة وفي الإدراك للحدود التي يتقدم خلالها المبدع. وعملية التقدم هذه لا تتم بمجرد الرغبة أو التلقائية. وحيث أن الموقف يعتمد على ترك اتجاهات واختيار أخرى فان مواصلة الاتجاه في عملية الإبداع تتطلب قدرا من الجرأة في اتخاذ القرارات، ليس فقط القرارات المؤثرة في سير أحداث وأفكار الرواية، بل وكذلك في عملية مواصلة الفعل الإبداعي ذاته. ويرتبط اتخاذ القرار بعدد كبير من جوانب النشاط النفسي، من ذلك مثلا علاقته بالمجازفة(*) وبالقدرة على تحمل الغموض.(**)

كما أن اتخاذ القرارات يتم من خلال نظرة تقييمية للعمل وفي دراسة نظرية لبيردزلي M. Beardsley. يقول أن الفنان يجد من السهل عليه في البداية ضم عنصر إلى آخر.. أما في النهاية فان ذلك يصبح أمرا صعبا لأنه يحتاج إلى إعادة نظر في العمل من بدايته، وربما أعيد العمل من جديد. ويرى بيردزلي أن الفنان يمكن أن ينتهي من العمل، ولكن هل معنى ذلك أن العمل قد تم ؟ يجيب بيردزلي بأن هذا أمر صعب ويختلف من فنان إلى آخر، وذلك لاختلاف القدرة على التقييم أو بعبارة بيردزلي لأن عين الرضا تتفاوت من فنان لآخر.

وإذا نظرنا إلى فعل الإبداع نظرة كلية ورفضنا فكرة المراحل المتميزة، فإننا نلاحظ أن فعل التقييم لا يقتصر على مرحلة معينة من مراحل هذا الفعل، كما أنه مرتبط بالقدرة على اتخاذ القرار والمجازفة وبالقدرة على تحمل الغموض، وعدد آخر من السمات المزاجية.

(*) Risk Taking

(*) Tolerance of Ambiguity

ونخلص من هذا كله إلى أن فعل الإبداع لا يمكن أن يتم إلا من خلال رحلة طويلة يرتبط فيها القرار بمواصلة الاتجاه بالتفهم للأفكار الواردة. والتقييم قد يتم من خلال المبدع أو من خلال الآخرين، والمبدع دائما يستلهم القيم المنشودة والمطالب الملحة للآخرين ويعبر عنها.

عملية الإبداع والجهد التنفيذي:

ترى ما هو المستوى المطلوب من الطاقة لإنجاز فعل الإبداع وماذا يحدث يا ترى لو كان لدى المبدع الاتجاه، وكان قادرا على اتخاذ القرار بناء على نظرة تقييمية ولكن مستوى الطاقة لا يؤهله للإنجاز ؟. قد ينتهي الأمر على نحو ما ذكره ترومان كابوت بأنه في سيودع القصة إلى غير رجعة وهذا يبين لنا أن الجهد ومستوى الطاقة من الزم الأمور لإنجاز فعل الإبداع.

ويتبين من استجابات الكتاب على الأسئلة المتعلقة بهذا الجانب، أن الجهد الذي يقوم به المبدع لا يقل مع التقدم في الجانب، وأن الكتاب يجدون صعوبات في نقل أفكارهم على الورق، كما أنهم يبذلون جهدا أثناء عملية الكتابة، وهذا ما يتضح من تحليل المسودات. وربما كان النشاط المصاحب للإبداع الفني مختلفا بعض الشيء عن النشاط والتفكير اللذين يتمان في الأنواع الأخرى من الإبداع، لأن الفن تكون نتيجته عملا يتميز بالذاتية والخصوصية، على عكس الإبداع في مجال الهندسة أو الطبيعة أو الذرة مثلا، حيث لا تحمل النتائج بصمات مبدعها، بل تكون أقرب إلى الموضوعية. ومن هنا كان الجهد في العمل الفني أقرب لأن يكون قضية شخصية، ولعل هذا من أبرز ما يميز الجهد المبذول في العمل الفني، حيث أنه تلقائي واختياري يكون لدى المبدع الحرية في صياغته بالأسلوب الذي يرتضيه مع الالتزام بالقواعد الفنية المتعارف عليها، ومع ذلك فان المبدع لا يعبر عن ذاته فقط، ولا عن قضاياه بوجه خاص، بل هو ضمير الجماعة، وبقدر حسن تمثيله لهذا الضمير يكون مبدعا.

فعل الإبداع بين المبدع والمتلقي (التواصل)

يذكر موريس شتاين في دراسة بعنوان «الإبداع في مجتمع حر» أن التقييم أمر ضروري في الإبداع.. ويفرق شتاين بين طبيعة مرحلتي التلقي

والتحقيق لدى المبدع، حيث يكون المبدع في مرحلة التلقي أقرب، إلى المستقبل، أما في مرحلة التحقيق، التي يكون التقييم عاملا رئيسيا فيها، فان المبدع يكون إيجابيا. ويستشهد شتاين بما يذكره بيكاسو عن نفسه من لأنه في المرحلة الأولى من فعل الإبداع يكون كمن يتلقى أمرا، أما في المرحلة الأخيرة فهو يبدأ في تقييم عمله بدقة.

والواقع أن مرحلة التلقي لدى المبدع يمكن أن تقابل عملية التذوق لدى جمهوره وإذا كان المبدع يقوم بالتقييم بعد مرحلة. التلقي فان الجمهور الذي بستقبل عمله يمر بنفس هذه العملية. ويمكن القول بأن التقييم. قد يتم من أول كلمة إلى آخر كلمة، وعبر عملية التنفيذ، وقد لا يتم إلا في نهاية العمل. ويمكن أن يقوم به المبدع شخصيا، كما يمكن أن يشترك معه آخرون من ذوي، الرأي الصائب والمشورة المخلصة.

ونحن نجد في اعترافات كثير من الكتاب ورسائلهم ما يؤكد لنا إلى أي مدى يكون التواصل بين الفنان وخلصائه - الذين يمثلون في رأيه صفوة جمهوره - عنصرا فعالا في عملية الإبداع. فقط لوحظ عند تحليل مضمون عدد من رسائل د. هـ. لورنس في فترة طويلة انه كان يعتمد على رأي الآخرين في وضع كلمة النهاية لأعماله الأدبية. ومن بين هؤلاء الذين كان يعتمد عليهم لورنس في ذلك برتراند راسل، وادوارد جارنت، و أ. و. كلوريد، وهوبكين، وادوارد مارش.. وآخرون. ولكن الملاحظ أن معظم خطابات هذه الفترة كانت موجهة إلى إدوارد جارنت. ومن أهم العناصر التي تضمنتها هذه الرسالة حاجته الملحة إلى رأي جارنت في ما ينتج وقد كان يثور أحيانا لاعتراض جارنت على عنصر أو جانب في إحدى قصصه، مما يشير إلى قيامه بعملية تقييم لإنتاجه تمكنه من تصور رأي الآخرين فيه، ويلاحظ أن عملية التقييم هذه تتم من خلال عملية التوصيل، مما يؤكد لنا أن عملية الإبداع لا تتم أولا ثم يحدث التقييم والتوصيل، بل إن جميع العناصر تدخل في تشكيل فعل الإبداع سواء أكانت عناصر متعلقة بالمبدع نفسه أو بالمجتمع أو الظروف الفيزيقية المحيطة.

وقد يتم التقييم بصورة ذاتية أي يقوم به المبدع نفسه، وهنا ينبغي لنا أن نتذكر أن المبدع ليس نبتا بريا فهو غير مقطوع الصلة بالتاريخ والسياق الثقافي لمجتمعه. ومن ثم فهو حين يقيم عمله، فان ذلك يتم في الغالب من

خلال عملية مقارنة، قد لا تكون متعمدة، بالقيم الفنية والثقافية السائدة. والمبدع الأصيل هو الذي يتمكن من الالتزام بالأصول والقواعد الفنية، ويتمكن في نفس الوقت من تجاوزها، احتضانا وتبينا لتطلعات الجماعة ومطالبها وقضاياها.

وربما كان للآخر في عملية التواصل وظيفة أخرى وهي عملية ضبط طموح المبدع. وهذا ما يحد من سيولة وتدفق الأفكار والحوادث بحيث تعجز المبدع عن حسم عمله بنهاية معقولة، وتشككه في إمكان إتمامه. وهذا ما عبر عنه توماس وولف بقوله «أن الشك بدأ يزحف على عقلي، وربما لا أعيش حتى انهي هذا الكتاب. خدمني الحظ حيث تعرفت على صديق. وإني لأدرك الآن أني لم أتحطم بفضل حكمة وصبر وشجاعة هذا الرجل. لقد كان مراقبا ماهر للمعركة، معركة الإبداع ولقد نجح في الإبقاء على داخل المعركة.»

إذن فالعمل الإبداعي لا يتم في فراغ ولا يمكن أن نتصور وجود مبدع لا ينتمي إلى جماعة تتحمس لبراعته، وتقوم من هبوطه. وإذا أحس المبدع في لحظة أنه بلا سند نفسي يتعاطف معه ويتفهم وجهة نظره، فانه حينئذ قد يترك الموقف تلقائيا ودون تردد.

نكون بهذه النقطة قد وصلنا إلى النهاية. وإذا كانت النهاية في عملية الإبداع تتكشف من خلال عملية التواصل حيث يحيا العمل مستقلا ومتفاعلا مع باقي الأعمال الفنية في المجتمع. فقد تتكشف فيه حينئذ جوانب خصوبة، أو مناحي قصور، وهذا ما يدفع المبدع إلى العمل من جديد.

ثالثا: الإبداع في النقد الأدبي:

ثم نعرض في ختام الفصل بشكل مفصل لعملية إبداع كتاب عظيم في النقد. الأدبي لمفكر وأديب كبير كما يصفها هو نفسه بأسلوبه الفذ من خلال عملية استبطان تتميز بالرهافة والحساسية الشديدة والإدراك الواعي لكل ما يجري في النفس وما يعتمل فيها من صراع أقدام وأحجام وتهيب وجرأة، وكل ما يحيط بصاحبها من ظروف تدعوه إلى الإصرار والدأب أو الانصراف عن العمل والعزم على تركه إلى غير رجعة ثم العودة إليه مرة أخرى بحماس أكبر وإصرار أشد.

ونشير بهذا إلى إبداع الأستاذ محمود محمد شاكر لكتابه عن المتنبي أول مرة في أواخر عام 1935 (5). وقد سبق أن أشرنا في الفصل الأول لإحدى مراحل عملية الإبداع هذه عند حديثنا عن الإلهام.

وسنلاحظ هنا كيف أن بداية الإبداع تعتمد على الرغبة والميل إلى موضوع الإبداع، فهي التي تمنحنا الدفعة الأولى من النشاط مما ييسر بداية عملية الإبداع.

إبداع للأستاذ محمود محمد شاكر لكتاب المتنبي.

بدأت فكرة الكتاب بتكليف الأستاذ فؤاد صروف صاحب مجلة«المقتطف» للمؤلف في سنة 1935 بكتابة كلمة مسهبة.. ما بين عشرين إلى ثلاثين صفحة من صفحات المقتطف ضمن عدد يصدر خصيصا إحياء لذكرى أبى الطيب المتنبي في مرور ألف سنة على وفاته. ولندع المؤلف بنفسه يسرد علينا قصة إبداعه: «تلقيت هذا التكيف متحمسا له، ولكن لم أكد أتناول ديوان المتنبي، بعد هجره هجرا طويلا.. حتى وقعت في الحيرة. كنت في السادسة والعشرين، وكنت قد قضيت ما بين سنة 1926 إلى سنة 1935 غارقا في «قضية الشعر الجاهلي»، وفيما قذفتني إليه من تيه متشعب المسالك والمناهج.

ومع ذلك فقد جاء هذا التكليف على ساعة موافقة لاستثارتي لأنه يردني إلى أول ديوان كنت حفظته كله وفتنت به قديما كله، ثم أغلفته كله، ثم ثبطني عنه كله بدء حفاوتي بالشعر الجاهلي، فرأيتني الآن ملزما أن أقرأه قراءة جديدة، متذوقا لبيان هجرته هجرا طويلا. فلم أكذب، وأخذت ديوان أبي الطيب، بشرح الواحدي من القدماء. ثم بشرح الشيخ نصيف اليازجي من المحدثين.. ولم أكد أتجاوز نصف الديوان في هذه القراءة، حتى استوقفني أن النصف الثاني منه مؤرخة قصائده كلها أو أكثرها باليوم والشهر والسنة التي قيلت فيها.. أما النصف الأول فهو غفل كله من التاريخ..»

«ولما كنت أعلم أن المتنبي رتب ديوانه بنفسه، تيقنت أن أبا الطيب كان شديد الإحساس بالتاريخ حين جمع شعره ورتبه. وإذا كان شديد الإحساس بالتاريخ (في القسم الثاني من ديوانه) من سنة 337 إلى سنة 354 (هجرية)، إذا فهو في القسم الأول أيضا من سنة 214 إلى سنة 336، خليق أن يكون

شديد الإحساس بالتاريخ، إلا أن عهده بهذا الشعر كان قد تقادم، فنسي الأيام والشهور والسنوات على وجه التحديد فرتب هذا القسم الأول على ما بقي في نفسه من الإحساس الخابي بهذه التواريخ القديمة». «و قد كنت وأنا أتذوق شعر الجاهلية وبعض الشعر الأموي، أحاول محاولة صعبة في الاهتداء إلى ترتيب قصائد الشعراء على مدد من الزمن الذي عاشوه وقالوا فيه شعرهم.. ومع أنني لم أظفر أو لم أحقق من بغيتي، إلا أنني انتفعت بذلك انتفاعا لا باس به في تذوق الشعر. فلما استوقفني القسم الثاني من شعر أبي الطيب ومضيت في تذوقه مرتبا على التاريخ كان نفع هذا الترتيب التاريخي عظيما، فقد كشف لي حركة وجدان أبي الطيب في شعره، في زمن طويل يمتد من سنة 337 إلى وفاته في سنة 354. فلذلك عدت أقرأ الديوان كله قراءة ثانية، محاولا أن أعرف حركة وجدانه في الشعر الذي قاله منذ صباه في سنة، 314 تقريبا إلى سنة 336 ومحاولا بتذوقي أن أرتب قصائد هذا القسم ترتيبا تاريخيا ما استطعت. وقد فعلت، وتبين لي أن أبا الطيب كان بلا شك ملتزما بالترتيب التاريخي في هذا القسم، إلا في القليل من الشعر.»

«فرغت من هذه القراءة الثانية، ومن ترتيب قصائد القسم الأول كما بدأ لي عندئذ واجتمع لدي قدر لا بأس به من الملاحظات عن أبي الطيب الشاعر، وعن حركة وجدانه في شعره على اختلاف الأحوال والبلدان والناس الدين لقيهم، والرجال الذين مدحهم وبدا لي أن أقنع بهذا، وأن أبدأ في الكتابة عن شعر المتنبي، لا عن حياته.»

«ولكن تلقي القديم لم يفارقني وأنا استجمع نفسي للكتابة. لم أستطع أن أتخلص من الإحساس الملح بالنقص في عملي هذا فوجدته أمرا لا مفر منه أن أفعل ما لم يكن في نيتي أن أفعله يومئذ. جمعت كل ما أمكن أن يقع في يدي من تراجم أبي الطيب التي كتبها الأولون، وما أتيح لي أن أعلمه مما كتبه المحدثون عن أبى الطيب ونحيت الديوان جانبا وشرعت أقرأ تراجمه القصار والطوال، وأرد الأخبار التي فيها إلى أصولها التي نقلت عنها، فكان لزاما علي أن أرتب هذه التراجم ترتيبا تاريخيا حتى لا أضل عن مواضع التغيير والتبديل التي لحقت هذه الأخبار، في نقل كل المؤلف عمن سبقه وكان عملا شاقا طويلا، متعدد الجوانب، متسع الرقعة، لكنه

كان عظيم الفائدة. قيدت كل ما عن لي وأنا أقرأ هذه التراجم والكتب، كنت أصطدم دائما فيها بما يهزني وما يحيرني، من الاختلاف الواضح بين صورة أبى الطيب التي تصورها هذه التراجم والكتب، وبين صورته التي يصورها لي تذوق شعره مجردا من تأثير هذه الأخبار التي رويت عنه.»

«وتبين لي مما قرأته للمحدثين خاصة، أن طريق الأخبار وبحثها والاعتماد عليها أو على بعضها، ربما ضلل الكاتب، فجعله يرى في بعض شعر الشاعر معنى، هو بعيد كل البعد عن المعاني التي يدل عليها تذق شعره جملة واحدة، وأنه أيضا يشوه صورة الشاعر التي يصورها تذوق شعره تصويرا أصدق وأوضح وأعمق.»

«فلما وقر هذا في نفسي وفرغت من تمحيصه وتقليبه حتى وجدته صادقا كل الصدق، ظننت... أني قد بلغت مبلغا يفتح لي أبواب الكتابة عن أبى الطيب، بلا عائق، وأني إذا أخذت القلم والورق وجلست إلى مكتبي، فقد فرغت في طرفة عين، مما كلفني به أخي الأستاذ فؤاد صروف. وكذلك سولت لي نفسي، لم أكد افعل حتى طار من رأسي كل ما قرأته عن شعر أبى الطيب أو من تراجمه، ومن الكتب والمقالات التي كتبت عنه، فذا أنا عاجز كل العجز عن أن استجمع فكري، وعن أن أعرف طريقي.. ورأيتني قد كرهت الأمر كله، فوضعت القلم ونحيت الورق، وفارقت مكتبي.»...

ويتبين فيما سبق ما يمكن أن نسميه بالمرحلة الأولى لعملية الإبداع، كما وردت في تقسيم الاس وباتريك الذي ناقشناه في الفصل الأول، وهي مرحلة الاستعداد لموضوع الإبداع والاحتشاد له. وتتميز في البداية بالإقبال على العمل بحماس عظيم تمثل في قراءة ديوان المتنبي مرتين.. ولكن عدم رضاء المبدع عن هذا القدر من الاستعداد يجعله يشك في أنه لم ينجز ما يود أن ينجزه على الوجه الذي يرضى عنه، وأنه استعد كما ينبغي الاستعداد.

«وعدت أقرأ الديوان وحده مرة ثالثة حتى فرغت منه ورأيت أشياء جديدة، لم أكن ألقيت لها بالا في القراءتين الأوليين، وظننت أني قادر، وأن الطريق قد استقام وبانت لي معالمه. وفي هذه المرة إلى أعدت ترتيب قصائد القسم الأول من الديوان ترتيبا يختلف بعض الاختلاف عن ترتيبي الأول على هدى ما استفدته من قراءة تراجم أبى الطيب في الكتب المختلفة، وعلى هدى ما بدا لي من الرأي في هذه القراءة الثالثة في شعره.»

«وأجمعت أمري على الكتابة. وما كدت، حتى اختلط علي الأمر مرة أخرى، وحرت حيرة طويلة كادت تودي بعزيمتي، وسولت لي نفسي أن أدع الكتابة بمرة. وبعد لأي ما ارتجعت أنفاسي المبهورة، وعدت بالسكينة، وأصررت على أن افعل، لا حبا في كتابة ما وقفت عليه من الآراء، بل حياء من فؤاد صروف لا غير.»

«ظللت أياما أجهل الرأي بين أساليب الكتابة، أيها أختار وأيها أدع. لم يكن لي أسلوب خاص. وخفت أن يأكل مر الزمن عزيمتي مرة أخرى، وأنا واقف أحيل وأوازن بين الأساليب. فعزمت على البدء في الكتابة والفراغ منها. أنها عشرون صفحة أو ثلاثون من المقتطف، فلأكتبها كما يتفق لي، وسيل المعاني والآراء التي وقفت عليها في شعر أبى الطيب، كفيل وحده بشق الطريق و بدأت.»

«كتبت ما يزيد على ثلاثين صفحة على ما خيلت، أي على غرر وبلا يقين من طريقي وقرأتها أنا وأخي فؤاد، فكاد يأخذها للنشر أول وهلة. ولكني استأنيته حتى أعيد النظر فيها مرة أخرى، لأني كنت أدخر في نفسي أشياء بدت لي في شعر الرجل، لم أثبتها في هذه الورقات هيبة وخوفا من الزلل، ومن استنكار الناس لها أن أنا كتبتها مجردة بلا دليل إلا دليل التذوق. فأخذت الأوراق فقرأتها في خلوتي مرة أخرى فكرهتها أشد الكراهة، ومزقتها من فوري. وبدأت مرة أخرى على عجل وضمنت الأوراق التي كتبتها بعض ما كنت ادخرته وطويته في المرة السابقة وذلك بعد قراءة رابعة للديوان، ولمواضع متفرقة من تراجم أبى الطيب في الكتب، فرغت، وعرضت على فؤاد ما كتبت، وكاد يأخذه كما فعل أول مرة ولكني عدت فاستمهلته أياما، وبعد أخذ ورد، أعطاني الأوراق على مضض».

بعد كل هذه المعاناة التي تميزت بها مرحلة الإعداد، وما تلاها من شروع في الكتابة ثم عدم الرضاء عما كتبه، يسرد علينا المؤلف قصة لقائه بشخصية فذة أثرت فيه هو الفريق أمين باشا فهد المعلوف الذي وافقه على رأيه في أن المتنبي كان يحب خولة أخت سيف الدولة وبين له بأدلة من شعر المتنبي أنه وصل إلى هذا الرأي قبله ثم يستأنف حديثه فيقول:

«عدت إلى بيتي بعد هذا اللقاء الذي فجرته المفاجأة، وبين جنبي نفس تموج كموج البحر تلاطمت أثباجه. كنا في العشر الأوائل من شهر رمضان

سنة 1354 (أو آخر ديسمبر سنة 1935) وجهدتني الهزات المتتابعة التي أخذتني أخذا عنيفا فلم تفلتني أياما متعاقبة، والذي لقيته منها - مع جهد الصوم وقلق النوم، وقلة الراحة، وغوائل الحيرة - كان غراما وعذابا والعجب أن عزيمتي على الكتابة كانت تزداد قوة وشراسة مضاء.»...

«ومر نحو أسبوع وأنا لا أجد إلى هدوء نفسي منفذا وأخذت ديوان أبى الطيب مرة خامسة أقرؤه لا أتوقف ولا أمل ولا أهدأ، وأنا لي خلال ذلك أراجع كل ما في تراجم أبى الطيب وبعض كتب التاريخ والرجال وغيرهما، تبعا للخواطر التي تنشأ وأنا أقرأ الآبيات أو القصائد. وفي فجر الثاني عشر من شهر رمضان صليت فلما جئت آوى إلى فراش، طار النوم من عيني، ومع طيرانه تبدد القتام الذي كان يلفني وذهب التعب وما لقيت من النصب، وتجلى لي طريق بأن لي كأني سلكته من قبل مرات فأنا به خبير، وأخذت الأوراق التي كنت كتبتها واستمهلت فؤاد في مراجعتها فمزقتها وأنا على عجلة من أمري، ونبذتها في صندوق القمامة وأعددت أوراقي وجلست على مكتبي، وأخذت قلمي وسميت بذكر الله وكتبت في جانب من الصحيفة (أبياتا من شعر المتنبي) ومضيت اكتب كأني أسطر ما يملى علي.. لا حيرة، ولا بحث عن أسلوب وطريق، ولا تردد، ولا هيبة لشيء، ولا تحرج عن غرابة ما أقول وما أكتب. وفرغت من الفصل الأول... وهكذا دواليك يوما بعد يوم حتى كان اليوم الأخير من شهر رمضان تم كل شيء، وظهر عدد المقتطف في أول يناير سنة 1936 (السادس من شوال سنة 1354)، ولم يكن من نصيبي أن أمسك بيدي أول نسخة منه، لان أبا الطيب أراد أن يكافئني، فعجل مكافأتي على أثر الفراغ من الكتاب بالحمى التي ركبته في أواخر أيامه بمصر، فكانت تغشاه إذا أقبل الليل، وتنصرف عنه إذا أقبل النهار بعرق، حين تبدد القتام الذي كان يلفني تجلت لعيني صورة واضحة كل الوضوح، كأني أخذت كتابا مسطورا فقرأته كله بنظرة واحدة قبل أن يرتد إلي طرفي، وهذه ليست مبالغة ولكنها حقيقة مجردة ألفتها بعد ذلك وعرفتها مرات وأظن أن كثيرا من الكتاب غيري قد ألفها مرات كما ألفتها. وقبل كل شيء، فأعلم أني إنما أقص هنا قصة هذا الكتاب كما كانت، وأسجل تجربتي الأولى في تأليف كتاب، ملتزما بالصدق متجنبا للمبالغة رغبة في حسن التصوير.»

مراجع وهوامش

1- Binet, A.: Portrait psychologique d'un homme de lettre, Paris: Alcan, 1929.

انظر أيضا: م. سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، القاهرة: دار المعارف، 1959، ص97-101.،

2- مصري عبد لحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة القاهرة 1973.

3- Thomas Man: The Genesis of a novel, Engl. Trans. by, Richard and Clara Winston, London: Socker and Warburg. 1961.

انظر أيضا: م. حنورة، 1973: المرجع السابق، ص 21-23.

4- Canvely, M. (Ed.), Writers at Work, London: Mercury, Books, 1962, P. 18.

5- الأستاذ محمود محمد شاكر كاتب وشاعر ومفكر ومحقق لأمهات كتب التراث العربي والإسلامي. آخر أكبر أعماله تحقيق «تفسير الطبري» الذي صدر منه ستة عشر مجلدا (والباقي هو في سبيل تحقيقه وطبعه). خاص معارك أدبية وفكرية وقومية عديدة دفاعا عن العربية وتراثها المجيد مع عمالقة عصره مثل د. طه حسين، عبد العزيز باشا فهمي،. لويس عوض.

وترد قصة إبداعه لكتاب «المتنبي» في السفر الأول من طبعة جديدة له تشتمل على الكتاب الأصلي الذي ظهر أول مرة في سنة 1935، وعلى ما دار حوله من معارك أدبية نتيجة لاقتباس بعض أفكاره الجديدة التي أتى بها في هذا الكتاب، وخاصة ما يتعلق منها بأصل المتنبي ونسبه، وسبب سجنه في شبابه والترتيب الزمني لديوانه، فيما ظهر بعد ذلك من كتب عن المتنبي (كتاب الأستاذ عبد الوهاب عزام وكتاب الدكتور طه حسين) دون الإشارة إلى كتابه صراحة. وقد أدت هذه الأزمة إلى صراع نفسي عنيف دار في نفسه وأدى به إلى ترك الجامعة نهائيا وأعتزل الحياة العامة كلية.

٦ الفن التشكيلي والإبداع

في هذا الفصل الذي نختتم به دراسة الإبداع في الفن، ننتقل من فنون الكلمة من شعر ونثر، إلى الفنون التشكيلية، لنقدم نموذجا فريدا وطريفا من الدراسات التي دارت كلها حول لوحة «الجورنيكا»- إحدى روائع فن التصوير في العالم-وكيف أبدعها عبقري فن التصوير الحديث بابلو بيكاسو، والظروف التي رسمها فيها والدوافع التي حركته، وكيف سارت خطوات عملية الإبداع، كل ذلك من خلال عدد من الدراسات التشكيلية والسيكولوجية.

في الدراسة الأولى يعرض لنا روبرت ميلارد (١) الظروف التي أثارت في نفس الفنان الرغبة في رسم هذه اللوحة وخاصة ما يتعلق منها بتطور أفكاره السياسية، ثم دراسة تفصيلية للوحة كما هي في صورتها النهائية والمراجعات السبعة التي قام بها الفنان قبل إتمامها على الشكل الذي عرضت به في معرض باريس الدولي لأول مرة في عام 1937.

كان بيكاسو قد بلغ القمة في عام 1936 فاصبح اسمه في مقدمة المرموقين في الفن التشكيلي. فقد أقام في الفترة من يناير إلى مايو من تلك السنة ثلاثة معارض هامة في إسبانيا مسقط رأسه

التي لم تر أعمالا له منذ سنة 1902 حين هاجر منها إلى باريس. فنظمت له جمعية «أصدقاء الفن الحديث» عرضا شاملا لأعماله حتى ذلك التاريخ في مدينة برشلونة في يناير من هذا العام. ثم أقيم له معرض آخر في بلباو في مارس، والمعرض الثالث كان في مدريد في شهر مايو.

أما في فرنسا فقد عرض له في صالة عرض (جالري) رينو وكول مجموعة من رسومه ابتداء من 14 فبراير من هذا العام نفسه (1936)، ولكن أوقف عرض هذه المجموعة حين افتتح في صالة عرض روزنبرج ابتداء من 4 إلى 31 مارس معرضا لمجموعة تتكون من 28 عملا حديثا من أعماله منها 20 لوحة على القماش، 8 لوحات مرسومة بالجواش. وقد جذب هذا المعرض انتباه حشود ضخمة من جمهور الفن. ولكي يتجنب بيكاسو متاعب الشهرة والنجاح ومتابعة المعجبين به، انسحب من العاصمة في 25 مارس وذهب إلى (جوان ليه بان) حيث مكث فيها شهرين.

وفي يوليو من عام 1936 انتشرت الأنباء عن الاضطرابات الخطرة التي تعرضت لها إسبانيا والتي كانت بداية للحرب الأهلية. وأمام هذا التطور الدرامي الخطير في الأزمة الإسبانية، كان على بيكاسو-وغيره من الفنانين-أن يعلنوا عن موقفهم الواضح تجاه القضايا السياسية المثارة. وكان بيكاسو منذ وقت مبكر (2) متعاطفا مع الاشتراكيين ومؤيدا للجمهورية. بل انه كان يبيع الكثير من لوحاته التي كان ينوي الاحتفاظ بها حتى يواصل جهوده في مساعدة أطفال إسبانيا من ضحايا الحرب. وأرسل في مرات عديدة مبالغ ضخمة من المال لهذا الغرض إلى الحكومة الشرعية للجمهورية ولم يكن بيكاسو يستطيع أن يخفي كرهه وازدراءه لزعيم اليمين الإسباني الجنرال فرانكو. وقد قدم البوما في يناير سنة 1937 يحمل عنوان «حلم وسقوط فرانكو» يحتوى على 18 رسما محفورا على المعدن تصور القسوة والعنف البالغين في الحرب الأهلية الإسبانية. وقد طبعت هذه الرسوم وبيعت بعد ذلك في شكل بطاقات بريدية لصالح حكومة الجمهورية الإسبانية.

وفي يناير من عام 1937 طلبت حكومة الجمهورية الشرعية من بيكاسو أن يعد لها تكوينا ضخما يصلح كديكور للجناح الإسباني في معرض باريس الدولي (الذي كان من المزمع افتتاحه في يوليو من ذلك العام). واختار بيكاسو فيما يمكن أن يرسمه ليحقق هذه الغاية القومية النبيلة.. وظل في

حيرته هذه حتى حدثت تلك الحادثة الوحشية التي قرر بيكاسو لأول وهلة أن يجعل منها موضوعا أو ثيمة لعمله.

كان يوم السادس والعشرين من شهر أبريل (نيسان) عام 1937 هو يوم السوق في مدينة الجورنيكا الصغيرة التي تقع في إقليم الباسك الإسباني. في هذا اليوم الرهيب قامت طائرات هتلر الحربية، التي كانت في خدمة الجنرال فرانكو وحزب الفالانج (الكتائب) أثناء الحرب الأسبانية الإسبانية، بقصف المدينة الوادعة التي خلت من الرجال لأنهم كانوا جميعا في الجبهة، ولم يبق فيها إلا النساء والأطفال والشيوخ وبعض المدافعين عن المدينة. وقد استمر هذا القصف الوحشي لمدة ثلاث ساعات ونصف بحيث سوى المدينة بالأرض. وقدر عدد الضحايا من المدنيين الذي لقوا حتفهم بألفين من البشر نتيجة لهذا القصف الذي كان الغرض الأساسي منه اختبار الآثار التدميرية الناتجة عن نوع من القنابل الحارقة شديدة الانفجار على السكان المدنيين (3).

بدأ بيكاسو العمل على الفور، فرسم في أول مايو اسكتشا (تخطيط أولي) يحتوي على كل الملامح الرئيسية للوحة النهائية، إلا أنه كان مجرد خطوط غامضة غير واضحة المعالم. وقد تبع هذا شهر كامل من العمل المضني الذي استمر منذ هذا الرسم الأولى وحتى اكتمال اللوحة.

وقد نقل لنا كرستيان زرفوس في «كراسات الفن» (4) الصور الفوتوغرافية التي أخذتها دورا مار للجورنيكا في مراحلها المتعددة، وكذلك الاسكتشات والرسوم التي صاحبت البداية الأولى، أو تلك التي أتت في بعض الحالات بعد اكتمال العمل. ويتبين لنا من ذلك كله أن الأمر أبعد من أن يكون ارتجال العبقرية. فالجورنيكا قد كلفت بيكاسو من العناء والعناية الشيء الكثير، كما أثارت فيه أيضا الكثير من اللوعة والحسرة.

وكان بناء اللوحة بأكملها مرحلة اثر مرحلة وتفصيلا اثر تفصيل بواسطة الرسم بقلم أسود، وأقلام فحم والحبر والريشة، وكانت ترسم مساحات بلون واحد أسود ثم تمسح بعض أجزائها لتصبح بيضاء.

وقد وصلت بعض هذه الدراسات التي أجريت على أجزاء من اللوحة إلى حد من التركيز في التعبير لدرجة أنها أصبحت أعمالا فنية مستقلة بذاتها: فعلى سبيل المثال نجد ذلك الرسم الذي يحتوي على راس الحصان



دراسة للحصان في لوحة «الجورنيكا» (أول مايو 1937)

بعينيه الزائغتين، وفتحتي منخاره المتسعتين، ولسانه الذي يشبه رأس خنجر مدبب داخل شدقيه الفاغرين، ويقوم كل هذا كنقيض لأرضية سوداء تماما مرسومة بالزيت.

ولكي نتابع التطور الكامل الذي سار فيه العمل ينبغي أن نعود مع بيكاسو إلى التاسع من مايو. ويبين لنا رسم تفصيلي إلى حد بعيد مرسوم بالقلم الرصاص أن الفنان كان يفكر في موضوعه (ثيمته) بنوع من الانفعال الخالص وأنه كان غير قادر تحت ضغط اللحظة الراهنة على تجنب شيء من المبالغة في التعبير عن الموضوع (وهذه هي المرحلة الأولى). وحينما بدأ المرحلة الثانية في الحادي عشر من مايو في نقل هذه الدراسة على القماش وهو في مزاج أهدأ، كان عنده بالفعل نزعة نحو تبسيط الدراما وتخفيضها إلى أضيق الحدود الممكنة. وابتداء من هذه اللحظة اتخذ القسم الأيمن من الجورنيكا الشكل والتكوين المألوف لنا الآن إلى حد كبير. ولكن ظل على وسط اللوحة وقسمها الأيسر أن يخضعا لتغييرات هامة في المرحلة الثالثة. من ذلك مثلا أن الحصان الذي كان منهارا تماما ورأسه مهشما على الأرض ولا يعدو أن يكون شيئا جامدا مجردا من الحياة، أصبح يبدو في العمل

النهائي وهو يشب على قائمتيه الأماميتين (أو يحرن) كآخر مظهر من مظاهر الاحتجاج.

أما بالنسبة للمحارب الذي يحتضر فقد كان في البداية اقرب إلى وسط اللوحة، وكان نائما ووجهه للأرض وإحدى ذراعيه مرفوعة نحو السماء. وأخيرا نجد على اليسار الأم التي كانت تحمل جثمان ابنها الميت ويغلب عليها مظهر الدفاع عن النفس، ولكن هذا لم يكن حال الثور الذي كان جسمه مظللا ومعتما بينما كان رأسه ممدودا ومتجها نحو اليمين.

وفي هذه المرحلة الثالثة انتقل المحارب إلى يسار اللوحة. أما الشمس التي ظل يواجهها بذراعه المهشمة فقد أعطيت شكل العين، وأضيفت إليها فيما بعد خيوط رفيعة تشير إلى مصباح كهربائي، ويبدو أن إضافتها كانت حتمية.

وفي المرحلة الرابعة فقد خضعت اللوحة لتغيرين حاسمين هما اللذان حولاها إلى ذلك العمل الثأري الذي نألفه الآن جميعا. لقد بدأت الدراما في هذه المرحلة توظف وأصبحت تقوم الآن بعملها بعد أن خففت تدريجيا بحيث لا تحتوي إلا على ما هو جوهري وخلصت من كل ما كان يشوبها. وإذا أمعنا النظر في هذا الأمر يتبين لنا وجود عالمان في ذهن الفنان دائما، يواجه كل منهما الآخر: أحدهما هو عالم الرؤى التي تلح على الفنان وتراود ذهنه باستمرار، والثاني هو عالم الأشكال الحية التي تفور بالحياة فعلا على قماش اللوحة والعمل النهائي الذي يقدمه الفنان ينبع من ذلك التحدي بين هذين العالمين اللذان يتبادلان موقعهما باستمرار في ذهن الفنان. وفجأة نرى أن رأس الحصان تدور لتحتل مكانا بارزا في وسط اللوحة، وهو المكان الذي كان يحتله في السابق جسم الثور الذي أدير رأسه بعنف إلى الاتجاه الآخر مغيرا وضعه ليحتل الجانب الأيسر من اللوحة.

وكان لزاما على الفنان حين وصل إلى هذا الترتيب الجديد فقط أن يدير رأس المحارب لتتجه نحو السماء تاركا هذا الجسد المنسي المهشم على الأرض (المراجعة السابعة).

وعلى ما يبدو فان هناك قاعدتين كانتا ماثلتين باستمرار في ذهن الفنان: وهما الميل والنزعة إلى أن يقول كل شيء دفعة واحدة، مع وجود الوعي الكامل بحدود اللغة الفنية في نفس الوقت.



الجورنيكا في المرحلة الثالثة (9 مايو 1937)

ومن الأمور الجوهرية أيضا أن الحدث، الذي كان في البداية يدور في الهواء الطلق، قد بدأ في التحول تدريجيا نحو مكان مغلق، حيث أن الشكل النهائي يظهر فيه باب على اليمين، وألواح من الخشب على الأرضية، وعلى مبعدة من ذلك الضوء الكهربائي. وكل هذه الملامح لم تظهر إلا قبل أن يكتمل العمل بوقت قصير.

وبمجرد أن انتهت الجورنيكا وضعت في الجناح الإسباني في معرض باريس الدولي (5). وهكذا اكتسبت اللوحة هذا التقدير العالمي الواسع. وظلت الجورنيكا باعتبارها صرخة الأرض الثائرة التي تطلب الانتقام تمثل حتى الآن رمزا لذلك المعنى، ولم تفقد أبدا شيئا من قوتها.

إذا كان ميلارد قد اهتم في الدراسة السابقة بالتطور التاريخي للجورنيكا ولحياة مبدعها بيكاسو وأفكاره السياسية، فان فرانك الجار Frank Elgar يهتم هنا بدراسة عمل بيكاسو وأسلوبه في الرسم وكيف تطور هذا الأسلوب حتى وصل للمرحلة المميزة التي رسم فيها الجورنيكا (6).

يتتبع الجار أثر إسبانيا وذكرياتها عند بيكاسو إلى سنة 1933 التي قام فيها بزيارة عمل قصيرة لبرشلونة، ثم الرحلة التي قام بها عبر إسبانيا كلها في سنة 1934. وقد قام بعد هاتين الزيارتين لإسبانيا برسم سلسلة من اللوحات عن مصارعة الثيران التي كانت نفسه مليئة بانفعالاتها وذكرياتها الحديثة. وكانت هذه اللوحات مقدمة طبيعية للجورنيكا التي رسمها في سنة 1937. ولم تكن حلبات المصارعة تقدم لبيكاسو مجرد موضوعات حية وطازجة، ولكنها كانت توقف فيه ذلك الشعور النظري بالطاقة الدرامية فكان يعبر في لوحاته عن مصارعة الثيران عن الثورة الهائلة للحيوان ضد قسوة الإنسان بيد ثابتة لا اثر للرعب فيها. وعن طريق لغة الخط واللون كان بيكاسو يجعلنا نشارك الحيوان في ألمه الجسماني الفظيع ضد أنفسنا كبشر. ولكنه سريعا ما تجاوز هذه الأحاسيس الأولية لكي يقودنا من خلال ممر شعري إلى الأسطورة التي، يتحول فيها ألم الحيوان في نظرنا ويقوم بوظيفته الأسطورية كنوع من الأضحية التي يصاحبها طقوس معينة. وفي هذه الحالة لا يصبح الثور بعد ذلك ضحية لعبة التعطش للدماء بقدر ما يكون موضوعا لهذه الأضحية ذات الطقوس.

وكان واضحا تماما أن بيكاسو يعبر بسرعة شديدة من دائرة تفاصيل



(الجورنيكا في شكلها الأخير الذي عرضت به في معرض باريس الدولي)

الحياة اليومية إلى الرمزية العالمية، ومن أكثر ضروب الواقعية رفضا إلى أرفع مستوى من الأسطورة. وقد أدى به هذا إلى المزج بين الإنسان والثور في أشكال المينوتور الأسطورية التي رسمها في كثير من لوحاته قبل الجورنيكا.

وسرعان ما تخلى بيكاسو عن هذا الاتجاه الأسطوري لصالح التعبيرية Expressionism التي بدأت تبزغ في أعماله مع بداية الوقائع التراجيدية للحرب الأهلية الإسبانية التي أعادت بيكاسو بحدة إلى الواقع مرة أخرى.

وكانت بداية غضبته الانتقامية هي أن حضر في بداية سنة 1937 ألبوما كاملا معروفا جيدا تحت اسم «حلم وسقوط فرانكو»، وهو ملئ بمشاهد الهلع والأمهات الثكلى والأطفال القتلى والنيران التي تلتهم كل ما على الأرض، والثيران المهانة والخيل الصرعى.. الخ. ويشتمل على صور مفزعة لمخلوقات غريبة في صورة فئران على شكل بشر يغطيها الشعر بأكملها، أو خفافيش تمتص الدماء، أو حيوانات تمسخ في شكل ديدان. وهي صور لم يسبقه إليها فنان، حتى ولا مواطنه «جويا» في لوحته الشهيرة «فظائع الحرب»، فأساتذة الخيال قبل بيكاسو كانوا يعبرون عن الرعب بتقديم ما هو مرعب، أما بيكاسو فكان يستلهم ذلك الشعور بالرعب الطاغي من استخدامه للإيقاع المتكسر، والخط الحاد، والأشكال الوهمية، والسخرية الخشنة القاسية ذات القيمة الفنية. وكان على بيكاسو أن يلجأ إلى القليل من الخيال أو من الاختراع بدلا من المهارة التقنية للرسام والاحتجاج الغاضب للفنان.

لقد كان الأسلوب القديم عند جويا، متمثلا في التخيل الوهمي الطبيعي، يفرض القواعد القديمة والقناعات المألوفة. أما «جورنيكا» بيكاسو فقد كانت شيئا مختلفا تماما عن ذلك، إذ أسقط عن هذا العمل الرائع كل ما تبقى من تلك النزعة الواقعية التي ظهرت في «حلم وسقوط فرانكو». وإذا كانت الواقعية الخارجية هي التي ألهمت بيكاسو أن يرسم الجورنيكا، مثلها في ذلك مثل سائر تكويناته التي نقلت عن الحرب الأهلية الإسبانية التي كانت تأخذه في غمارها وتشعره بالبغض والثورة، إلا أن الجورنيكا لم تكن مجرد لوحة بنيت على أساس واقعة قد حدثت، بل إنها كانت أكثر من ذلك. كانت احتجاجا معذبا لأرض روعتها الفظائع التي كانت تجري في وطن



ظهور المينوتور في لوحات بيكاسو قبل الجورنيكا

الفنان الغارق في الدهاء. ولكن العمل لا يصور ولا يصف هذه الحوادث العارضة، رغم أنه يمثل أكثر الأشياء قوة في فضحه لها وتشهيره بها، فبصرف النظر عن عنوانها، فان الجورنيكا لا تحدد الأحداث التي تدينها بأي مكان أو زمان.

إن بيكاسو حين شرع يرسم الجورنيكا قد ألقى جانبا، وهو منغمر بموجة قوية من الانفعال الذي ثار من أعمق أعماقه، بكل ما هو متعارف عليه من وسائل ومبادئ تقليدية كالموضوع أو التيمة، والمحاكاة، واتخاذا المثال، واتخاذ النموذج، والمنظور، والتلخيص أو التركيز.

هجر بيكاسو كل ما هو في جعبة الفنان التقليدي من حيل فنية، حتى اللون نفسه رفضه عن عمد حتى لا تنقص مكانته شيئا من مضمون اللوحة أو تلطف من حدة الإيقاع الدرامي لها. فلا شيء أمامنا سوى الألوان السوداء والبيضاء والرمادية التي تتشابك مما في ضجة وصخب منظم ومنهجي، فالأشكال قد حررت من مظهرها التقليدي بينما ظلت تحتفظ بكل قيمتها الرمزية المكتسبة. فوحشية الحرب وجورها تظهر لنا عن طريق الوجوه الملتوية، والأفواه الفاغرة باللعنة، والطير الذي يتأوه من أعماق قلبه ألما، والحصان الذي يصهل من شدة الفزع، والأجساد التي تهوى تحت أقدام الوحش ذو الحواجب الخنفسية، وآلهة الانتقام التي تستطيع أن تتحدى الضوء الكهربي المعتم الذي يأتي من مصباح عتيق عقيم.

ونستطيع أن نتعرف على الأشياء السابقة تحت هذه الأشكال غير المتوقعة. ولكنها بمرورها خلال خيال الرسام فإنها تفقد صفاتها العادية، ويكون لها صفات بديلة مشحونة إلى درجة كبيرة بالإنسانية وبالمعنى. وقد تحول الفزع واليأس والقسوة إلى شيء مرئي وملموس عن طريق الرسم العبقري والحركة المحمومة، والتباين بين، الأجزاء المضيئة والأجزاء المعتمة، واستطاع بيكاسو أن يقدم عن طريق الخط وحده برهانا يدين به محطمو الحياة، وكان التكوين الذي رسمه كافيا لشجب الجريمة والخراب والفوضى. إن هذه اللوحة تصور الفزع الذي لم يستطع بيكاسو أن يحققه فيما سبق بالاقتصار على رسم الملامح في شكلها الطبيعي.

وإذا نظرنا إلى بعض تفاصيل اللوحة، سنجد الشكل الذي على اليمين ذو العيون الموضوعة في غير مكانها، والفم الفاغر كجرح مفتوح، والذقن

التي تشير إلى السماء، واليد التي تمسك بسيف مكسور بحيث تصل إلى التعبير عن القوة الدرامية بشكل لا يمكن ليد بشرية أن تعبر فيه عن الموقف بمثل هذه القوة.

وحين يقيم الجار الجورنيكا ككل يرى أنها تعد عملا متفردا في كونه نتاجا لإبداع إرادي عميق، تم التفكير فيه بعمق، وخضعت تفاصيله لعمليات حساب متعددة.

و على الرغم من أن المسطحات والخطوط المتداخلة تبدو في غير نظام ظاهر، فان الفراغ المحدود قد اجتمع فيه الدمار المجنون والغضب الجامح والمطالبة بالعدالة. وعلى هذا تتميز اللوحة بأن النظام المحكم المحسوب فيها يمنع المبالغة، والمنطق يحكم الفوضى، والذكاء يوجه في تفاصيلها العاطفة والانفعال. ولهذا يقال أن بيكاسو في هذه اللوحة، قد فرض للمرة الأولى، وربما للمرة الأخيرة، أسلوبا يسيطر على تعبيريته، ويحل ما يبدو أنه مشكلة غير قابلة للحل، وهي: كيف نعطي شكلا كلاسيكيا لعمل يتجاوز حدود الكلاسيكية، من خلال المبالغة في التعبير عن العاطفة وأشكالها.

ويرى الجار أن بيكاسو استمر في الرسم بالأسلوب التعبيري حتى بعد وصول الجورنيكا إلى الجناح الإسباني في معرض باريس. فقد واصل تصوير وتشكيل نفس الملامح التي كانت موجودة في تلك اللوحة. فظهر الثور بشكل متكرر في كثير من رسومه ومنحوتاته. وابتداء من يونيو 1937 وما بعدها رسم عددا كبيرا من صور «النساء الباكيات» أخذت فيها تعبيريته الحرة بطريقة متزايدة شكل الخطوط المتكسرة، والزوايا الحادة، والألوان الحمراء المفعمة بالحيوية، والصفراء السقيمة، والخضراء القارصة. انتشرت الدموع مثل الندوب تدريجيا فوق الوجه بأكمله، ثم في النهاية فوق التكوين بأكمله.

ويتفق هانز جافيه أستاذ الفن الحديث بجامعة أمستردام (7) مع الجار في رأيه السابق عن تطور أسلوب بيكاسو، وان كان يرجع بداية المرحلة الأسطورية عنده إلى سنة 1930 حين رسم لوحات لكتاب «التحولات» لاوفيد (8). واستمر هذا الاتجاه أيضا في لوحاته الإيضاحية لمسرحية ليزيستراتا التي رسمها في سنة 1934. أما زيارة بيكاسو لإسبانيا في نفس تلك السنة، فهي التي جعلت بيكاسو-في رأي جافيه-يتوصل إلى وسائل جديدة تشبع

حاجته لخلق رموز أسطورية تعبر عن الأفكار الملحة في عصرنا. ومن هذه الرموز الثور وحلبة مصارعة الثيران التي كانت مألوفة لديه منذ شبابه الباكر. وكان الاتصال بإسبانيا هو الذي جعله يركز على هذا الأسلوب الجديد. فظهر الثور أول مرة في بعض الاسكتشات التي رسمها بيكاسو في سنة 1934 باعتباره رمزا مطواعا للغضب الشيطاني.

وفي سنة 1936 وجدت هذه المحاولات الأسطورية أساسا متينا لها في الواقع المتمثل في الحرب الأهلية التي اندلعت في إسبانيا حيث كانت أعمال بيكاسو قد عرضت فيها في الربيع تحت رعاية صديقه بول ايلوار. وقد احتضن بيكاسو قضية الجمهورية بكل كيانه. بل إن حكومة الجمهورية عينته مديرا لمتحف البرادو في مدريد وهو المتحف القومي لإسبانيا.

وهنا يتبين لنا الخلاف بين جافيه والجار فبينما يعتبر الجار أن لوحات بيكاسو عن الحرب الأهلية قد نقلته من المرحلة الأسطورية إلى المرحلة التعبيرية الحرة، يرى جافيه أن هذه اللوحات تمثل قمة المرحلة الأسطورية التي وجدت أساسا متينا لها في واقع هذه الحرب الأهلية.

وحين يقيم جافيه الجورنيكا يرى أنها تعتبر واحدة من أكبر أعمال التصوير في القرن العشرين، بل وأكثرها نقاء في التعبير، وصدقا في الانفعال والعاطفة التي عبر عنها الفنان. والنسخة النهائية قد جمعت معا داخل إطار بالغ القسوة تكوينا ثلاثيا من الثور والحصان والمرأة التي تحمل المصباح، وعلى الرغم من أن هذه الموضوعات استخدمت من قبل في لوحة المونيتور، إلا أن المغزى والتعبير الانفعالي للرموز أصبح هنا أكثر قوة وأكثر تفجرا. وحين نجد أن الحصان والثور يحفران بعمق في ذاكرة المشاهد أكثر مما تحفر فيها الوجوه الإنسانية، يتبين لنا أن الرموز الأسطورية للعذاب والألم والقوة الوحشية التي لا ترحم هي التي تسيطر على العمل كله.

ويرى جافيه أن بيكاسو قد خلق من هذه اللوحة العظيمة شاهدا متوقدا ينضح بالألم ضد القوة العدوانية البربرية، في أي مكان، ولهذا فليس هناك في الرسم أية إشارة إلى الواقعة المحددة لقصف «الجورنيكا» التي حطت اللوحة اسمها، ولذا فان هذه اللوحة-في رأي جافيه-تحمل تحذيرا للجنس الإنساني كله ضد الإندفاعات المجنونة التي أطلقت قوى الظلام لتبعث في الأرض فسادا.

وقد أثبت التاريخ أن بيكاسو كان على حق، وقد تمثل صدق ذلك في فظائع الحرب العالمية الثانية التي تلت الحرب الأهلية الإسبانية مباشرة، فمن وارسو وروتردام إلى كوفنتري وسمولسك، ثم أخرا هيروشيما هذا الطريق الفظيع المليء بالآلام قد بدأ مع «الجورنيكا.»

ونختم هذا الفصل بدراسة سيكولوجية عن عملية إبداع الجورنيكا.

وفي هذه الدراسة يحاول رودلف ارنهيم (9) أن يطلعنا على صورة الفنان التشكيلي أثناء إبداعه من خلال دراسة المسودات التي هي بالنسبة للمصور الاسكتشات والتجارب الفنية التي يجريها قبل رسم لوحته الكلية.

ويقدم لنا أرنهيم منهجه والأسباب التي دعته لاستخدامه، فيتساءل: كيف نستطيع أن نكشف عما يعتمل في نفس الفنان حين كان يمارس إبداعه لعمله الفني ؟.

ويجيب على هذا التساؤل بقوله: من الممكن أن نستمع إلى ما سجله الفنان عن نفسه. وكثير مما عرفناه عن عملية الإبداع وصل إلينا بهذه الطريقة. ولكن قيمة ما يقوله المبدعون عن أنفسهم تتضاءل نتيجة للعوامل الذاتية والتحيز لبعض الآراء النظرية التي تدخل في ثقافتهم، وكثرا ما يخبرنا الفنانون عما يعتقدون أنه قد حدث، أو ما كان ينبغي أن يحدث دون أن يخبرونا عما حدث بالفعل.

وينتهي أرنهيم من التشكيك في هذه الوسيلة الذاتية إلى الحديث عن المنهج الذي يتبناه هو فيرى أننا لا نستطيع أن نلاحظ فنانا أثناء العمل، فنرى بيكاسو مثلا حين يرسم، رغم أن هذا في حد ذاته أمر ذو قيمة، ولكن مما يجعله متعذرا أو مستحيلا أن النشاط الإبداعي للفنان أثناء إبداعه لعمل من أعماله نشاط خاص جدا ولا يمكن أن يتم بحضور الآخرين. ومن هنا يرى أرنهيم أن المنهج الموضوعي الذي يصلح في هذه الحالة يتضمن دراسة المسودات والمخلفات والصياغات المبكرة التي يتركها الفنان، ومراجعاته على الأصول أو البروفات والهوامش والاسكتشات والصور المختلفة للعمل الفني بمراحله المتعددة أثناء نموه، وتحليل الصور الفنية واللوحات بأشعة اكس، كل هذه وسائل مشروعة أكثر ضمانا وأمانا من غيرها من الوسائل السابقة التي تعتمد على ذاتية الفنان.

وعلى هذا فان المنهج الذي لجأ إليه أرنهيم هو دراسة المسودات

والاسكتشات التي كان يعدها بيكاسو قبل الرسم وأثناءه وحتى بعد أن انتهى من اللوحة الرئيسية التي تم عرضها بعد ذلك حيث وضعت كجدار في معرض الحكومة الإسبانية بباريس (بناء على طلبها.(

ومجموعة الصور التي أوردها أرنهيم للجورنيكا أو للأجزاء من مكوناتها هي 61 رسما، منها 54 رسما لأجزاء فقط و7 للرسم كاملا بصرف النظر عن اتجاهه، كذلك أورد في كتابه 7 لقطات فوتوغرافية للوحة في حالات نموها المختلفة ثم اللوحة النهائية في حجم كبير.

ويتحفظ أرنهيم كثيرا فيما يتعلق بهذه الصور إذ يوضح انه برغم كثرة هذه الصور الواردة بكتابه عن الجورنيكا إلا أنها ليست كل ما قد يكون بيكاسو نفذه بالفعل أو ما يكون قد تخيله في ذهنه، فهي، ليست إلا انعكاسات جزئية، ولهذا يحذر من الإسراف في تفسيرها.

إلا أنه يؤكد فائدة استقراء مثل هذه الصور لان ما وضعه الفنان على الورق لم يتم اعتباطا أو بالصدفة بل وضع لأنه كان يمثل خطوة لازمة لدفع وتنشيط العمل في اللوحة.

ويحاول أرنهيم أن يحدد أهداف دراسته كليا أو جزئيا بعدد من الأسئلة التي تهدف الدراسة للإجابة عليها، وهي:

1- ماذا دفع بيكاسو لاختيار هذا الموضوع ؟

2- ما الذي جعله يقدم الموضوع بهذه الطريقة بالذات ؟

3- ما هو نوع التفكير البصري الذي قاده من أول تصور للعمل حتى إتمام اللوحة الكاملة ؟

ويرى أن الإجابة عن هذه الأسئلة قد تمدنا بشيء قليل وبفكرة عامة عن بيكاسو الفنان، ولكن من المؤكد أنها ستمدنا بالكثير عن عملية الإبداع بوجه عام.

وفي محاولته للإجابة على هذه الأسئلة يعول أرنهيم كثيرا على ما كان يدور في عقل الفنان، لأنه في رأيه سيؤثر إلى حد كبير على ما سوف يجيء بعد ذلك في اللوحة. كما يعول أيضا على الإطار الثقافي السائد الذي يشكل المرآة أو الصدى بالنسبة لعقل الفنان ويقول في هذا الصدد «أن قصر القيمة الذهنية أو العقلية والفنية للجرنيكا على بيكاسو، فيه ظلم للصورة وللمصور، لأنه من الضروري أن نضع في الاعتبار أنها لا تعبر فقد



دراسة لأول تكوين للجورنيكا (أول مايو 1937)

عن حالة الفنان، ولكنها معبرة بشكل أكبر عن حال العالم.»

ويقوم أرنهيم بعد هذا بتقديم الاسكتشات والصور التي استطاع أن يحصل عليها لمراحل عملية رسم الجورنيكا، ويحاول دراسة ما ورد في كل منها مركزا على ما يأتي:

1- الرموز التي تعبر عنها جزئيات الصورة في ذهن الفنان وفي أذهان الآخرين.

2- المقارنة بما ورد في الصور الأخرى لنفس اللوحة.

3- النمو الذي يحدث من صورة لأخرى أو من جزء لآخر.

4- الألوان (أبيض x أسود) وتعبيرها عن هدف الفنان.

5- التمرينات التي يقوم بها الفنان على بعض جزئيات العمل بقصد الإجادة أو اختبار الزوايا والتكوينات.

6- ظهور واختفاء بعض الأجزاء، وعلاقة ذلك بحركة الفنان في تقدمه وتأخره ومراجعته.

7- توقف الفنان لعدد من الأيام عند حركة خاصة أو تكوين معين وعلاقة ذلك بالإطار الذهني والتوتر. النفسي الذي يعاني منه الفنان، وما قد يكون



الدراسة الثانية لتكوين الجورنيكا (أول مايو 1937)

له من دلالة في عملية الإبداع.

وحين نبدأ في تتبع هذه اللوحة الشهرة مع أرنهيم نجد أن بيكاسو قد بدأ في رسمها اعتبارا من أول مايو سنة 1937 أي قبل أسبوع واحد على مهاجمة طائرات هتلر الحربية للمدينة.

والآن نقترب أكثر من الصورة ولنبدأ بالرسم الأول الذي يقدمه لنا أرنهيم، وهو مؤرخ في 1937/5/1 ومرقم بالرقم 1 وقد كانت هذه عادة بيكاسو الذي كان يحرص على تاريخ وترقيم معظم مخلفاته واسكتشاته. يرى أرنهيم أن هذا الرسم هو أكثر الرسوم شبها باللوحة الأخيرة وان لم يكن في نفس درجة الأحكام والدقة ونفس الأبعاد التي تميز الجورنيكا المعروضة. صحيح أنه يحتوي على جميع العناصر الموجودة فيها ولكنها-أي هذه العناصر-باهتة أو مائعة الحدود.

وإذا رأينا الصورة الثانية سنجد أنها قد رسمت في نفس التاريخ 5/1/ 1937، وهي وان اختلفت بعض الشيء عن الصورة الأولى إلا أنها ما زالت محتفظة بجزء كبير من التفاصيل الأساسية التي تميز الصورة الرئيسية: الثور والحصان، والطائر، والمرأة، والضوء وان كانت النسب مختلفة إلى حد

ما . أما الصورة الثالثة التي رسمت هي الأخرى في نفس التاريخ السابق فهي الرسم الوحيد من بين جميع الرسوم الكاملة للوحة الذي لم يحتو على الثور، لان التركيز فيها كان على إبراز المرأة ذات المصباح، والحصان.. ويعلق أرنهيم هنا على البساطة التي اتبعها بيكاسو في هذه الصورة بأن الفنان يحتاج إلى تناول عمله عند عملية الإبداع على عدة مستويات تجريدية معتمدا تمحيص مظهر اللوحة لكي يمسك بالشكل اللائق الذي يختاره في النهاية.

ويستمر أرنهيم في الانتقال من صورة لأخرى مركزا على الأبعاد السابقة التي حاولنا استخلاصها فيما سبق، حتى يصل إلى الصورة الأخيرة التي لا يجد عليها تاريخا وهنا لا يتمكن من الجزم بتاريخ انتهاء الرسم.

وينهي أرنهيم الدراسة بمناقشة متعمقة على إيجازها: فيتساءل في مقدمتها عما إذا كان بيكاسو قد تقدم في عمله الفني من البسيط إلى المركب على نحو ما يرى بعض دارسي عملية الإبداع. ويجيب على هذا التساؤل بالنفي، فمن الواضح أن بيكاسو بدأ منذ اللوحة رقم (١) في تقديم اللوحة كاملة محتوية على جميع العناصر وفي نفس المواضع تقريبا، وان كانت النسب والأبعاد قد تشكلت بدقة فيما بعد نتيجة لعملية التمحيص، ثم أخذ الفنان بعد ذلك في التجريب واختبار عناصره في رسومات مستقلة واحدا بعد الآخر، ولذا فان بيكاسو يذكر أنه لا يرسم فقط بل يبحث. أما أرنهيم فيذكر أنه وان كان العمل الفني غير مشابه تماما للخلية الحية التي تحمل في طياتها كل مقومات الشكل النهائي، إلا أنه مع ذلك يتضمن الأساس ثم تكون الخطوات التالية وثبات قد تتميز بالاضطراب، إلا أنها تخدم بصورة أساسية هدف الفنان في صورته الأخيرة. وهذا ما يذكرنا بما وصل إليه سويف من إبداع الشاعر للقصيدة في شكل وثبات وليس أبياتا مفردة.

حقا أن الكل سابق على الأجزاء وهذا ما يؤكد نتائج باتريك التي تحدثنا عنها في الفصل الأول عن عملية الإبداع، ولكننا نجد أن الأجزاء هنا تنمو وتثري أحيانا بالاستقلال عن الكل. وتصبح المشكلة هي كيف ينمي الفنان الأجزاء في إطار الكل.

يرى أرنهيم أن المزج بين الأداء الإبداعي للوحة ككل وتنمية الأجزاء يقود



الدراسة الثالثة لتكوين الجورنيكا (أول مايو 1937)

الفنان إلى تصميم لا يمكن وصفه من خلال عملية التخصيب أو الإثراء المتتالي للأجزاء أو القطع ولكنه يتميز بأنه نمو ديالكتيكي يتم بتبادل النظر إلى الجزء والى الكل في عملية تقدم وتأخر بينهما. وهنا ينبغي علينا ألا نتأمل مجرد الحركة المناسبة للصورة ككل، بل علينا كذلك أن نحصر العلاقة بين الصورة وبين جزئياتها في مختلف المراحل. إن العمل الفني لا يتقدم إلى الأمام على نحو ما يحدث للبذرة أو الكائن الحي، ولكنه ينمو على نحو ما يحدث في حركة التأرجح للأمام وللخلف من الكل للجزء ومن الجزء للكل وهكذا في حركة ديالكتيكية مستمرة في التقدم والصعود.

وإذا عدنا إلى بيكاسو لنطبق هذه الفكرة على إبداعه للجورنيكا وجدنا أنه كانت لديه في البداية تجارب عديدة وان كان «المود» الأساسي أو الحال الانفعالي قد استقر منذ الرسم الأول. وقد تمت هذه التجارب لمحاولة تحديد وتجويد الفكرة الأساسية أو الفكرة الجرثومية التي بدأت وهي الإحساس بهول المأساة، مأساة ضرب الأطفال والنساء العزل بقنابل الطائرات في المدينة المنكوبة، وان كانت المأساة المباشرة ليست هي كل شيء. ففي رسوم بيكاسو السابقة كما يذكر أرنهيم ما يفصح عما رسخ في

نفسه عن فكرة الهول التي كان يشعر بها وهو يتابع الحرب الأهلية التي اجتاحت وطنه منذ بدايتها. ولكنه عمقها بالشكل الذي برز في لوحة الجورنيكا.

فالفكرة الجرثومية إذن كانت موجودة ولكنها كانت غير مستقرة الأبعاد، غير واضحة المعالم، والفنان كان يحاول أن يدنو منها شيئا فشيئا، ثم يحاول الابتعاد عنها، ولكنه لا يستطيع الاستمرار في هذه الحركة إلى الأبد، فلا بد له من الوصول إلى حالة يريد فيها أن يثبت «المود» أو الحال الانفعالي، أو يثبت ذهنه على ما وصلت إليه عيناه ويداه. وحينئذ يكون قد أصبح قادرا على استبعاد مقاصده وتجربته الانفعالية التي جربها، وعلى التعبير عنها في الشكل النهائي.

تقييم دراسة أرنهيم:

ينبغي أن نشير في البداية إلى الجهد الكبير الذي بذله أرنهيم في محاولة تتبع مراحل إبداع بيكاسو لهذه اللوحة الشهيرة وتاريخ حياتها منذ أن كانت فكرة في ذهن الفنان، وما اقتضاه ذلك من التعمق في ذهن بيكاسو وشخصيته كلها.

ولكن يبقى في النهاية أن الأسلوب الذي اتبعه ارنهيم في الدراسة أسلوب ذاتي رغم كل ادعاءاته بأنه يستخدم منهجا موضوعيا، فهو لا يعتمد إلا على رؤيته الخاصة وتقديره الشخصي. ورغم أن الباحث تلقى تدريبا ودراسة متعمقة في مجال الفن، إلا أن هذا لا يعفيه من النقد خاصة وانه لم يستخدم أي وسيلة أخرى مساعدة ولم يقابل الفنان نفسه ليسأله عن بعض ما غمض عليه فهمه.

وقد اعترف أرنهيم نفسه بأن هذه الرسوم والاسكتشات التي اتخذها مادة لدراسته ليست هي كل الرسوم التي خلقها بيكاسو، كما أنها لا تمثل كل ما تصوره وتخيله الرسام وهذا ما يدعونا بالتالي إلى التساؤل عن مدى تأثير هذه الصور والأخيلة الجوهرية التي لم يدخلها الباحث في اعتباره والتي كان من الممكن أن تغير مسار البحث نحو اتجاه آخر.

كما انه من الممكن أن يتهم أرنهيم بالتعسف في بعض تفسيراته الحضارية لبعض العناصر خاصة عند حديثه عن الثور، ويرجع هذا إلى أن بيكاسو

نفسه كان موقفه متذبذبا من هذا الجزء من اللوحة من رسم لآخر. فبينما يعبر الثور عن العدو الباطن في أحد الرسوم، نراه في غير هذا الرسم معبرا عن الاتزان والطمأنينة. ولو أن أرنهيم لجأ إلى بيكاسو وأستفسر منه عن هذا التقلب لكان قد أعفى نفسه من التعسف والمخاطرة بتقديم تفسير بعينه.

وأخيرا يمكن أن نقول أن المنهج الذي اتبعه أرنهيم ذو إمكانيات محدودة وهذا ما اعترف به هو نفسه. فهذا المنهج لم يتح له الوصول إلى معرفة شيء عن مرحلة التهيؤ والإعداد عند الفنان بما فيها من أساليب معتادة يقود بها أفكاره، وتمرينات مقصودة يعمد إليها لتنشيط خياله. ولا عن المرحلة التي يحس فيها بعدم القدرة على التقدم، وأين ومتى تتضح له الآفاق وتجيئه الأخيلة والأفكار، إلى آخر ذلك مما عهدناه في دراستنا لعملية الإبداع بمراحلها المختلفة.

وإذا كان أرنهيم قد استطاع أن يصور لنا بحذق وبراعة وبشيء من العمق «تاريخ نشوء لوحة» من خلال تتبع بعض الرسوم والاسكتشات التي تركها بيكاسو بكثير من المثابرة والصبر على متابعة حركة الصورة وتطورها بهذا الشكل الدقيق، إلا أنه قد فاته حين حاول أن يفسر علاقة الكل بالأجزاء، ونمو الأجزاء في إطار الكل من خلال العلاقة الديالكتيكية التي تحدث عنها، فاته أن يضع يده على الحركة الرئيسية والمفهوم الأساسي الذي يفسر لنا هذا كله، وهو ما نجح سويف في أن يرصده لدى الشعراء حين تحدث عن انتقالهم من خلال الوثبة المحكومة بالتوتر النفسي الناتج عن درجة وضوح أو غموض المجال لديهم بين جزء وآخر من القصيدة. والواقع أن فكرة المجال هذه يدين بها سويف لأصحاب مدرسة الجشطلت ابتداء من فرتهيمر-الذي سنرى استخدامه لهذا المنهج مع أينشتاين في الفصل القادم-وانتهاء بكورت ليفين وتلامذته.

الفن التشكيلي كوسيلة لدراسة الإبداع

أن التذوق الفني عند الفنان المبدع يختلف عن التذوق الفني لدى العاديين من الناس. فكثيرا ما نجد عند الفنانين ذوقا خاصا في نواح متعددة لا يمثل النمط الشائع بين عامة الناس. وإذا عرضنا مجموعة من اللوحات أو

الأشكال على مجموعة من المصورين ومجموعة عادية من الناس، فإننا نتوقع أن يكون مقياس التفضيل Preference Scale عند الفنانين مختلفا عن مقياس سائر الناس.

والواقع أن هذا هو ما حدا ببعض الباحثين إلى محاولة الاستفادة من هذه الحقيقة في بناء اختبار يمكن أن يميز بين المبدعين وغير المبدعين في مجالات الفن التشكيلي. وكان هذا إيذانا بميلاد «اختبار ولش» (10) الذي يمثل نمطا مختلفا من وسائل القياس النفسي التي استخدمت لدراسة الإبداع، وهو اختبار لا يعتمد على الألفاظ أو اللغة وإنما يعتمد على صور مرسومة بالحبر الشيني. وكان يتكون في بداية نشأته من أربعمائة من هذه الصور التي يطلب من الشخص المختبر أن يستجيب لكل منها بإحدى استجابتين «تعجبني» أو «لا تعجبني.»

وقد اشتق منه باحث آخر هو فرانك بيرون بالاشتراك مع مؤلفه ولش في سنة 1952 مقياسا جديدا يتكون من 62 رسما تخطيطيا تجريديا تتدرج من الأشكال البسيطة التي تتميز بالتماثلية أو الانتظام إلى الأشكال المعقدة غير المنتظمة أو اللاتماثلية، وأجريت دراسة بقصد تقنين هذا المقياس تمهيدا لاعتماده كاختبار للتمييز بين المبدعين وغير المبدعين في الفن. وطبق في هذه الدراسة على مجموعة من المصورين تمثل أنحاء متفرقة بالولايات المتحدة الأمريكية بلغ عددها 37 فنانا مصورا. وتبين أنهم يظهرون تفضيلا ملحوظا للأشكال المعقدة واللاتماثلية-أو كما كانوا يصفونها، هم- الأشكال الحيوية والدينامية. بينما أظهرت عينة مقابلة من خير الفنانين، تتكون من 150 فردا، تفضيلا ملحوظا للأشكال البسيطة المنتظمة. وهكذا تكون المقياس على أساس من الصدق العملي أو الامبيريقي Emperical Validity أي صلاحيته للتمييز بين. الفنانين وغير الفنانين وأصبح في صورته تلك يسمى بمقياس الفن لبيرون وولش Barron-Welch Art Scale ويشار إليه عادة بالحرفين الأولين من اسم مؤلفيه: (.B. W). وقد قام ولش بعد ذلك بمراجعة هذا المقياس بهدف استبعاد أي اتجاه للاستجابة النمطية بطريقة معينة أو في اتجاه معين Response. وأصبحت صورته الحالية تسمى «بمقياس الفن المعدل» The Revise Art أو باختصار (.R. A) وتتكون هذه الصورة من 30 رسما يفضلها الفنانون عادة أكثر من عامة الناس، وثلاثين رسما أخرى لا

يفضلها الفنانون أو لا تعجبهم، وتعجب عامة الناس.

استخدام مقياس الفن للتنبؤ بالإبداع:

و قد كان هذا المقياس بصورتيه القديمة والجديدة موضوعا لدراسات عديدة حاول بعضها استخدامه كأداة للتنبؤ بالأداء الإبداعي. فمن ذلك الدراسة التي قام بها روزن Rosen في سنة 1955 (11) مستعملا الصورة الأولى للمقياس (B. W.) محكا تنبؤيا للأصالة ومستوى القدرة الفنية عند الفنانين.. وبينت نتائجه وجود فرق جوهري بين مجموعة الفنانين وطلاب الفن ومجموعة أخرى مقابلة لهم من غير الفنانين. كما قام أساتذة من كلية الفنون بتقدير عمل فني واحد لكل طالب من طلاب الفن على مقياس متدرج للأصالة مكون من خمس درجات وحسب معامل الارتباط الذي يبين العلاقة بين الدرجة على مقياس الفن ومتوسط هذه التقديرات فكان مرتفعا نسبيا (0,40)، أما الارتباط بين هذه الدرجة على مقياس الفن وبين متوسط درجة الطالب في الفصل الدراسي فقد كان أقل من ذلك قليلا حيث بلغ 0,34.

وقد ذكر ولش نفسه في بحث أجراه سنة 1959، واستخدم فيه الصورة الجديدة المعدلة من المقياس (R. A.)، إن هناك ارتباطا كبيرا نسبيا بلغ 0,40 و 0,35 بين الدرجات على المقياس وتقديرات أساتذة الأدب للأصالة والإبداع عند تلامذتهم.

كذلك ذكر باحث آخر هو Gough في سنة 1961 أن مقياس الفن(B. W.) كان هو المقياس الوحيد الذي أظهر ارتباطا مرتفعا (بلغ 0,41) بمحك يمثل تقديرات المحكمين لإبداع المشتغلين بالبحوث العلمية.

بينما لم تظهر مقاييس أخرى عديدة مثل هذا الارتباط المرتفع بهذا المحك، رغم أن من بينها اختبارات جيلفورد المشهورة لقياس الإبداع ومقياس بيرون للأصالة، وأيضا مقياس بيرون لتفضيل التركيب، ومعامل الأصالة المستخرج من اختبار جف، وغيرها من الاختبارات المعترف بها في هذا المجال.

وقد تبين من نتائج دراسة فتسعة قام بها ماكينون في سنة 1961 (سنتناولها بالتفصيل في فصل قادم عن الإبداع في مجال العمارة) تبين أن المهندسين

المعماريين المعروفين بإبداعهم تقع درجاتهم على مقياس الفن (.B. W) في نفس المدى الذي يقع عليه الفنانون، أي انهم يتفقون معهم في الدرجة التي يحصلون عليها في هذا المقياس. بينما حصلت مجموعة أخرى من المهندسين أقل إبداعا من المجموعة السابقة على درجات أدنى منها بفارق جوهري. وحصلت مجموعة ثالثة لا تتميز بأي إبداع على درجات اقل من المجموعة الثانية بفارق جوهري ذي دلالة أيضا. ومعنى هذا أن الاختبار يميز بين ثلاث مجموعات من المهندسين الذين يختلفون في الإبداع تمييزا فارقا. وهذا يثبت أن له درجة عالية من الصدق كمحك جيد للتنبؤ بالأداء الإبداعي الفعلي وليس بالإبداع الكامن فقط.

وهكذا يتضح أن هذا المقياس يمثل أداة جيدة صالحة للتنبؤ بالإبداع سواء في مجال الفن أو الأدب أو العلم بشكل أفضل من كثير من الوسائل الأخرى التي تستخدم للتنبؤ بالإبداع في هذه المجالات.

وهذا يرجع في المقام الأول إلى أن المقياس قد بني بطريقة عملية تجريبية تعتمد على التمييز بين الجماعات المتقابلة (الفنانين في مقابل غير الفنانين) وهذا ما أتاح له الوصول إلى درجة كبيرة من الصدق العملي.

استخدام مقياس الفن لدراسة الصفات الشخصية للمبدعين:

هناك طريقة أخرى استخدم بها هذا الاختبار في دراسة الصفات الشخصية للأفراد الذين يتميزون بالإبداع. وهذه الطريقة تعتمد على مقارنة هذه الصفات الشخصية للجماعات المتقابلة أو المتناقضة Contrasted groups التي يميز بينها الاختبار سواء تم الوصول إلى هذه الصفات عن طريق وصف الذات، أو وصف الآخرين للأشخاص موضوع الدراسة، أو أداء هؤلاء على اختبارات للشخصية، أو معرفة تاريخ حياتهم وعادات العمل وأسلوبه عندهم.

ومن هذه الدراسات الدراسة التي قام بها بيرون في سنة 1952، ذكر فيها أن الأشخاص الذين يحصلون على درجات منخفضة في مقياس الفن (.B. W) أي غير المبدعين، يصفون أنفسهم بأنهم قنوعون، لطيفو المعشر، طبيعيون في سلوكهم، ومحافظون وصبورون ومسالمون. كما يحكمون على أنفسهم بأنهم حسنو التربية، يؤيدون المظاهر الشكلية، والدين، والسلطة، ولا يميلون إلى الجرأة أو ما يتصف بالخفاء أو الغموض. أما أولئك المبدعون

الذين يحصلون على درجات مرتفعة على هذا المقياس فانهم يصفون أنفسهم بأنهم يميلون للحزن والرزانة، ويميلون للتشاؤم، ويتميزون بالحسم في الأمور، ولكنهم غير راضين عن أنفسهم. كما يحكمون على أنفسهم بأنهم يفضلون كل ما هو عصري وتجريبي، ويميلون إلى كل ما هو بدائي وحسي. بينما لا يحبون كل ما هو أرستقراطي أو تقليدي.

وفي بحث تال لبيرون أيضا أجراه في سنة 1953 (12) قارن الأداء على مقياس الفن بالنسبة للمجموعتين المتقابلتين السابقتين مع عامل ذي قطبين يمثل: تفضيل التركيب: في مقابل تفضيل البساطة Complexity-Simplicity وأورد علاقات موجبة بين تفضيل التركيب (الذي يميز المبدعين) وبين الإيقاع الشخصي Personal Tempo والطلاقة اللفظية، و الاندفاعية، والإسراف أو المغالاة، والأصالة، والحساسية، والميل الجمالي، والميل إلى الأنوثة (عند الرجال) أي أن هذه الصفات تميز المبدعين الذين يفضلون التركيب على البساطة. كما أورد علاقات سالبة بين تفضيل التركيب وبين الجمود أو التصلب في الأحكام، وضبط الاندفاعات المكبوتة والمحافظة في الناحيتين السياسية والاقتصادية، والتبعية للسلطة، والتمركز حول الجماعة، والانصياع للمطالب الاجتماعية. ومعنى هذا أن هذه الصفات لا يفضلها المبدعون ولا تتوفر فيهم.

وفي دراسة أخرى ذكرها جولن S. E. Golann تبين أن الثلاثين رسما التي يفضلها الفنانون في مقياس (R. A.) كانت بشكل دال أكثر غموضا من الثلاثين رسما الأخرى التي لا يفضلونها في نفس المقياس.

وقد كشفت دراسة ثانية ذكرها نفس المؤلف السابق عن الأفراد الذين يحصلون على درجات مرتفعة على نفس هذا المقياس هم أشخاص يفضلون الوجوه الغامضة الموحية، ويظهرون تفضيلا لأوجه النشاط والمواقف التي تسمح بالتعبير عن الذات واستخدام القدرة الإبداع، كما اتضح من استبيان أعد لقياس ذلك. وعلى العكس من هؤلاء فان الأفراد الذين حصلوا على درجات منخفضة على المقياس تبين أنهم أشخاص يفضلون أنواع النشاط الروتينية المحددة والمفصلة.

هوامش ومراجع

1- Millard, R. Picasso, Biographical Study, in: Picasso: his life and work. London: Thames and Hudson. PP. 222-218.

2- يروي لنا موريس رينال أن بيكاسو شعر بأقوى مشاعر الغضب حين أعدم فرانشيسكو فيرر الاشتراكي في عهد الفونسو الثالث عشر. وقال بيكاسو أن هذا العمل ستكون له نتائج بالغة السوء في إسبانيا (أنظر: Millard, R; Biographical Study of Picasso, P. 218

3- كان واضحا إن النازيين يجربون أسلحتهم الفتاكة التي كانوا على وشك استعمالها فعلا في الحرب العالمية الثانية التي تلت الحرب للأهلية الإسبانية مباشرة.

4- Christian Zervos: Cahiers d'Art 13th Year, No. 3-10. (1938).

5- افتتح معرض باريس الدولي في 12 يوليو عام 1937 وكانت الحرب الأهلية الإسبانية قد عمت كافة المناطق في إسبانيا وظهرت نذر هزيمة الجمهوريين وشبح الحرب العالمية الثانية في الأفق فقرر بيكلسو أن يضع اللوحة كاملة في متحف الفن الحديث بنيويورك. ووصلت اللوحة إلى هذا المتحف فعلا في عام 1939 . ولكن بيكاسو ترك ضمن أوراقه وثيقة تنص صراحة على أن لوحة الجورنيكا ملك للشعب الإسباني وإنها، يجب أن ترد إليه حين يعود النظام والديمقراطية إلى إسبانيا . وبالفعل تجرى مفاوضات بين الحكومة الإسبانية ومتحف الفن الحديث بنيويورك لنقل اللوحة إلى متحف البرادو في مدريد في عام 1980 أو 1981 مع ذكرى مرور مائة سنة على ميلاد الفنان الأندلسي العظيم. ويعتبر هذا الحل فضا للنزاع الذي نشأ بين سلطات إقليم الباسك الشمالي التي تطالب باللوحة لأنها عن مدينة باسكرت، وسلطات مدينة ملجأ الأندلسية التي ولد فيها بيكاسو ولهذا تطالب بعرض اللوحة عندها .

6- Elgar., Picasso: Study of his work, In: Picasso: his life and work, London: Thames and Hudson. pp. 91-94

7- Jaffe Hans L.C., Picasso, New York: Harry N. Abrams Inc., PP. 25-37.

8- Ovid's Metamorpheses

تعتبر لوحة بيكاسو: «وفاة أورفيوس» كمثال على بداية المرحلة الأسطورية عنده، وهي من اللوحات التي رسمها خصيصا «لتحولات أوفيد».

9- Arnheim, R.: Picasso Guernica: The Genesis of Painting, London, Fabre and Fabre, 1961.

أنظر أيضا: مصري حنورة: الأسس النفسية للإبداع الرواية، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة القاهرة سنة 1973 (الفصل الخامس).

10- كان من الشائع أن والد بيكاسو كان باسكي الأصل ومن رويز بلاسكو أبو بيكاسو أصبح معروفا الآن أنه ينحدر من كلستيليا الجديدة (أو قشتالة على أيام العرب) وليس من إقليم البالسك كما كان يظن من قبل. وقد ولد، بابلو رويز بيكاسو في مدينة ملاجا (ملقة) في بلاد الأندلس في الخامس والعشرين من أكتوبر 1881 . وقيل أن أمه ماريا بيكاسو تنحدر من أسرة

ماجوركية عريقة، ولكن لا يوجد دليل على ذلك. والغريب أن بيكاسو قد انتسب إلى عائلة أمه وحمل اسمها ولم يحمل اسم عائلة أبيه (بلاسكو) وان كان قد أضاف اسم أبيه الأول إلى اسمه في الوسط، ولكنه قلما يستعمل.

وقد لاحظ النقاد منذ سنوات أن اسم بيكاسو Picazo يحتوي في نهايته على حرف S مضعفا، وهذا غير موجود في اللغة الإسبانية، مما أتاح لكثير من التكهنات أن تروج حول أن أصل أمه ربما كان إيطاليا. وانطلى ذلك على الناس وأصبح أكثر قبولا لديهم خاصة حين عرف أنه في القرن التاسع عشر قد كان يوجد في جنوة. بإيطاليا رسام ذائع الصيت يرعى ماتو بيكاسو Matto Picasso، ولكن أطاح بكل هذه التكهنات ما عرف بعد ذلك من أن حرفي SS كانا يستعملان في الكتابات القشتالية القديمة.

وعلى هذا فلم يعد هناك حاجة لافتراض أن أحد أجداد أم بيكاسو قد هاجر من إيطاليا أو أن اسمه ربما عدل أو عرف من بيكزوPicazo إلى الاسم المعروف الآن.

أنظر: Millard, R., Biographical Study of Picasso, P .177.

١١- سنعتمد في معظم ما سيرد عن هذا الاختبار والدراسات التي أجريت عنه على ما ذكر في الفصل الرابع من رسالتنا للماجستير، أنظر: حسن عيسى: التفكير الإبتكاري وعلاقته ببعض سمات الشخصية من صفحة 63: صفحة 66.

١٢- Rosen, J.C.: The Barron-Welsh Art Acale as a predictor of originality and level of ability among artist. J. Appl, Psychof., 1955, 39: 366-367.

١٣- Barron, F., Complexity-simplicity as a personality dimension, J. Abnorm. Soc., Psychol., 1953, 48: 163-172.

7 الإبداع في العلم

رأينا في الفصل السابق صورة للشاعر حين يبدع، من خلال دراسة سويف الذي اتبع في دراسته تلك منهجا تكامليا كليا مستعينا في ذلك بالكثير من الفروض الخصبة التي استقاها من أنصار مدرسة الجشطلت. ونعرض. الآن لنموذج آخر في الدراسة السيكولوجية للإبداع يحاول فيه ماكس فرتهيمر - أحد المؤسسين الرئيسيين لسيكولوجية الجشطلت - أن يستدل على خصائص التفكير الإبداعي في المجال العلمي عند عالم الطبيعة الفذ البرت اينشتاين، وعلى الأخص هذا التفكير الذي أدى به إلى اكتشاف نظرية النسبية التي أحدثت تغيرا جذريا في علم الطبيعة الحديث وكثير من العلوم المتصلة به.

وسنجد أن هناك تشابها واضحا بين الخصائص العامة لمعطيات الإبداع التي انتهت بأينشتين إلى اكتشاف نظرية النسبية، كما يصفها فرتهيمر، وأن تلك المعطيات التي تنتهي بالشاعر إلى إبداع القصيدة كما وصفها لنا سويف وذلك لان المنهج المستخدم في كل من الدراستين واحد، كما أن العوامل والمعطيات التي تؤدي إلى الإبداع في العلم وفي الفن واحدة، وان اختلف أسلوب الصياغة أو

مضمونها من الصياغة الوجدانية في الشعر إلى الصياغة الرمزية في العلم فسنجد أن الإبداع في كل منهما مصحوب بتوتر ناتج عن فقدان الاتزان، نتيجة لوجود عوامل غامضة ومجهولة في المجال، ويؤدي استمرار الرغبة في خفض هذا التوتر إلى بلوغ الفعل لنهايته. كما سنجد أيضا التحرر من الدلالات القديمة للأشياء، مثل مفاهيم وقوانين نظرية نيوتن بالنسبة لأينشتين، وإكسابها دلالات جديدة، مع وجود إطارات عامة يعبر من خلالها عن الدلالات الجديدة كما سنجد انه ليس من الضروري أن تكون للنهاية حاضرة في الذهن أو أن يدركها المبدع إدراكا واضحا باعتبارها نهاية، بل يدركها بدلالتها الدينامية وبدورها في خفض التوتر.

وقد توصل فرتهيمر (1) إلى وصف عملية الإبداع لدى أينشتين بعد عدد من جلسات الاستبار أو المقابلات الشخصية التي أجراها معه خلال عام 1916. ويتكلم فرتهيمر عن هذه الجلسات بقوله: «لقد كانت أياما رائعة، تلك التي بدأت في عام 1916 حينما أسعدني الحظ بأن أجلس لساعات وساعات مع اينشتين بمفردنا في مكتبه، واسمع منه قصة تلك التطورات الملحمية التي توجتها «نظرية النسبية». وخلال هذه المناقشات الطويلة كنت أسال أينشتين بتفصيل كبير عن الوقائع الملموسة في تفكيره. وقد وصفها لي ليس في عمومياتها، ولكن بمناقشة بزوغ أصل كل من هذه المسائل. وذا كانت بحوث اينشتين الأصلية تعطينا نتائجه، فإنها لا تخبرنا بقصة تفكيره.»

ويرى فرتهيمر أنه لكي ندرك الصورة الحقيقة لعملية الإبداع عند اينشتين علينا أن نسأل: كيف برزت العمليات ؟ وكيف دخلت الموقف، وما هي وظيفتها التي كانت تقوم بها داخل العملية الفعلية للإبداع ؟ وهل كانت تأتي على غير توقع ؟ أي هل كانت العملية عبارة عن سلسلة من الصدف السعيدة ؟ أم جاء الحل نتيجة للمحاولة وخطأ التخمين الرياضي ؟ ولماذا كانت هذه العمليات صحيحة ؟.

وكذلك هناك ولا شك إمكانيات لأسئلة أخرى في بعض النواحي مثل: لماذا كان أينشتين يتحرك في هذا الاتجاه بالذات ؟ وكيف توصل إلى هذا الحل ؟ هل تم هذا بعد أن خطا خطوة، أعقبها بخطوة أخرى معينة ؟.

يؤكد أينشتين أن «أفكاره» لم تكن تأتيه من أية صياغة لفظية وانه قلما فكر عن طريق الألفاظ، فالفكر كان يأتي أولا، ثم بعد تلك يحاول التعبير

عنه بالكلمات. وهو يقول بوضوح في هذا الشان أن أفكاره «لم تكن تأتي (إلى الذهن) في شكل أية صياغة لفظية. وقلما فكرت عن طريق الألفاظ كلية، فالفكرة تأتي وحينئذ قد أحاول أن أعبر عنها بالألفاظ بعد ذلك» ويقول فرتهيمر أنه أخبر اينشتين في إحدى المرات عن انطباعه بأن «الاتجاه» هو عامل مهم في عمليات التفكير، أجاب على ذلك بقوله: «مثل هذه الأشياء كانت موجودة بقوة. وخلال كل هذه السنوات التي استغرقها تفكيره في نظرية النسبية كان هناك شعور بالتوجه قدما نحو شيء ملموس، ومن الصعب جدا بالطبع أن أعبر عن هذا الشعور بالألفاظ. وبالطبع بجانب هذا الاتجاه كان هناك دائما شيء منطقي، ولكني كنت أحتفظ به تحت بصري باستمرار.»

ويذكر فرتهيمر أننا عندما نشرع في تحليل «عملية الإبداع» بطريقة المنطق التقليدي فإننا ننسى بسهولة أن كل العمليات كانت في الحقيقة أجزاء في صورة موحدة ومتسقة اتساقا بديعا، وأنها تمت كأجزاء داخل خط معين للتفكير، وأنها بزغت واكتسبت وظيفتها ومعناها داخل العملية الكلية عند مواجهة الموقف وبنائه وحاجاته ومتطلباته. وحين يحاول القارئ إدراك بناء هذا الخط العظيم للتفكر، يجد نفسه قد فقد ثراء الأحداث واتساع الموقف. ولهذا يحاول فرتهيمر تجنب النزعة التفتيتية عند محاولة وصفه للخطوات الحاسمة التي أدت باينشتين إلى نظرية النسبية، والتي يقدمها لنا في شكل دراما من عشرة مشاهد على النحو التالي:

المشهد الأول: بداية المشكلة:

لقد بدأت المشكلة مع أينشتين منذ أن كان في السادسة عشرة من عمره تلميذا في مدرسة أرو بإحدى مدن سويسرا (كانتونشل) لكي يحصل على دبلومها الذي يخوله حق دخول مدرسة البوليتكنيك. ولم يكن ليصبح تلميذا جيدا بحق ما لم يقم بعمل إنشائي بمجهوده الخاص، وهذا هو ما فعله في الفيزياء والرياضيات، ونتيجة لذلك أصبح يعرف في هذه المواد أكثر مما يعرفه زملاؤه في الدراسة. وكان ذلك هو الوقت الذي بدأت المشكلة الكبرى تثير اضطرابه حقيقة. وظل مهتما بها اهتماما عميقا لمدة سبع سنوات. ورغم ذلك، فمنذ اللحظة التي بدأ فيها يتساءل عن التصور المألوف للزمن

(أنظر المشهد السابع) استغرق منه ذلك خمسة أسابيع لكي يكتب بحثه عن النسبية، إلا أنه في أثناء تلك المدة كان يعمل طوال اليوم بشكل متواصل في مكتبه.

وقد بدأت العملية بطريقة غير واضحة تماما، ولهذا كان من الصعب وصفها بأكثر من أنها حالة معينة للإحساس بالحيرة. وفي البداية بزغت في ذهن اينشتين مجموعة من الأسئلة مثل:

ماذا يحدث إذا جرى أحد الأشخاص وراء شعاع من الضوء ؟ وماذا يحدث إذا ركب أحدهم شعاعا ؟.

وإذا كان على أحد الأشخاص أن يجري وراء شعاع من الضوء أثناء مساره فهل ستقل سرعة الضوء بالنسبة لهذا الشخص ؟ وإذا كان هذا الشخص سيجري بسرعة كبيرة كافية، فهل يكف هذا الشعاع عن الحركة كلية ؟ (أي يصل إلى حالة من السكون المطلق ؟).

وتحير أينشتين في تحديد سرعة الضوء عندما يكون الملاحظ، أو الراصد، متحركا، فنفس الشعاع من الضوء تبدو له سرعة معينة بالنسبة لأحد الأشخاص، وتبدو له سرعة مختلفة بالنسبة لشخص آخر. وسرعة الضوء إذا كانت معلومة بالنسبة لعلاقته بشيء ما، فان هذه السرعة لا تكون هي ذاتها بالنسبة لشيء آخر هو نفسه يتحرك.

وقد بدت هذه الأسئلة غريبة في نظر أينشتين الشاب. فهل يكون لنفس شعاع الضوء، بالنسبة لشخص آخر، سرعة أخرى ؟ وما هي «سرعة الضوء» ؟ وإذا كانت السرعة معلومة بالنسبة لعلاقة الضوء بنسق ما، فان قيمتها لا تكون هي ذاتها بالنسبة لنسق آخر يكون هو نفسه متحركا. وقد كان من المحير لتفكيره أنه في ظروف معينة يكون الضوء أسرع في اتجاه ما عنه في اتجاه آخر. فإذا كان ذلك صحيحا، فانه ينبغي أن تنسب هذه النتائج إلى الأرض التي تتحرك. وقد حصر اينشتين اهتمامه في هذه الفترة في إيجاد طرق لقياس حركة الأرض، لكي يثبت - عن طريق تجارب الضوء - ما إذا كنا نعيش في نظام متحرك، وان كان قد علم فقط فيما بعد أن مثل هذه التجارب قد أجريت بالفعل من علماء الطبيعة. ولقد كانت رغبته في تصميم هذه التجارب مصحوبة دائما ببعض الشكوك في أن الأمر كان حقيقة على هذا النحو، أي أننا نعيش في عالم متحرك، وعلى أي حال فقد شعر بأنه

يجب أن يحاول تقرير ذلك.

وكان يقول لنفسه: «إنني أعرف ما هي سرعة الضوء بالنسبة لنظام أو نسق ما، ويبدو لي بوضوح ما سيكون عليه الموقف إذا أخذ في الاعتبار نظام أو نسق آخر ولكن النتائج المترتبة على هذا ستكون محررة للغاية.»

المشهد الثاني: تحديد الضوء لحالة السكون المطلق:

يرى فرتهيمر أن القارئ العادي الذي لا الفة له بعلم الطبيعة الحديث لن يستطيع أن يتابع هذا المشهد والمشهد التالي أيضا في صياغتهما المختصرة، ورغم أهميتهما في عملية الإبداع، إلا أن فهمهما الكامل ليس ضرورة مطلقة لمتابعة الخطوات التالية في الحل الإيجابي، ويستطيع القارئ العادي أن يتجاوزهما الآمر المشهد الرابع وسنقدم فكرة ملخصة عنهما هنا ثم نحاول توضيحهما بأمثلة أخرى.

يتساءل اينشتين في البداية: هل تؤدي عمليات الضوء الآمر نتائج تختلف في هذا الخصوص عن نتائج العمليات الميكانيكية ؟ ثم يجيب على ذلك بقوله: من وجهة نظر الميكانيكا (حسب قوانين نيوتن) يبدو أنه ليس هناك «سكون مطلق» بينما يقتضي الأمر من وجهة نظر سرعة الضوء التسليم بوجود حالة سيكون مطلق. إذ لا بد عند الإجابة على سؤال: ما هي سرعة الضوء ؟، من أن ينسب الضوء إلى شيء ما. وهنا يبدأ الاضطراب وتثار المشكلة: فالضوء يحدد حالة السكون المطلق ومع هذا لا يستطيع الإنسان أن يعرف أن كان في عالم متحرك أم لا ؟.

ولقد وصل أينشتين الشاب إلى نوع من الاقتناع بأن المرء لا يستطيع أن يلاحظ ما إذا كان في نظام متحرك أم لا ؟ وبدا له أن من الأشياء العميقة المؤصلة في الطبيعة انه ليس هناك «حركة مطلقة.»

والنقطة الرئيسية هنا أصبحت هي الصراع والتناقض بين النظرة التي ترى أن سرعة الضوء يبدو أنها لا بد أن تفترض حالة من «السكون المطلق»، بينما عدم وجود هذه الإمكانية هو طابع العمليات الطبيعية الأخرى (على الأرض.)

وخلف كل هذا كان هناك شيء لم يمكن إدراكه أو فهمه بعد وهو اضطراب العقلية المتميزة للشاب أينشتين في ذلك الوقت. وحينما سألته

عما إذا كان خلال هذه الفترة قد كون فعلا فكرة ما عن ثبات سرعة الضوء واستقلال حركة النظام أو النسق الاشاري أو المرجعي Reference system أجاب اينشتين بكل تحديد «لا، كان هناك فقط حب الاستطلاع، وان إمكانية اختلاف سرعة الضوء تبعا لحركة الملاحظ كان بشكل ما محل شك، والنمو والتحسن والارتقاء اللاحق قد زاد هذا الشك.»

وكان يبدو أن الضوء لا يجيب حينما يسأل المرء مثل هذه الأسئلة. وكذلك كان يبدو أن الضوء، شأنه في ذلك شأن العمليات الميكانيكية، لا يعرف شيئا عن «حالة الحركة المطلقة، أو حالة السكون المطلق. وكان هذا أمرا مثيرا ومشوقا.»

كان الضوء بالنسبة لاينشتين شيئا أساسيا للغاية، وفي زمن دراسته كانوا قد أقلعوا عن تعليمهم أن الأثير لشيء ميكانيكي بل كانوا يعلمونهم أنه «مجرد حامل للظاهرة الكهربائية.»

المشهد الثالث: البحث عن حل بديل:

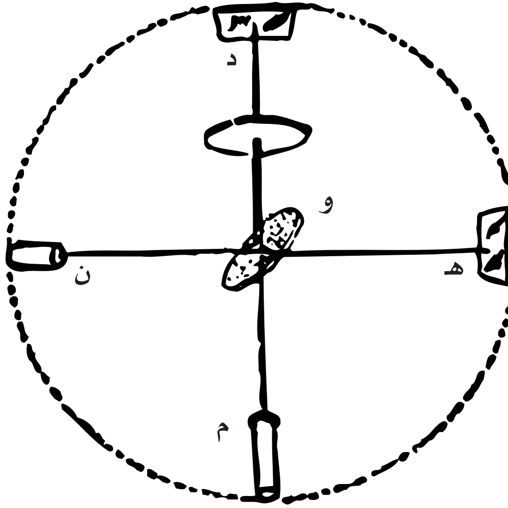
بدأ أينشتين يبذل جهودا جادة لعدة سنوات في محاولة للبحث عن طريق يؤدي إلى إثبات إمكانية عدم وجود حركة مطلقة أو سكون مطلق عن طريق استخدام معادلات «ماكسويل» Maxwell للمجال الكهرومغناطيسي، حيث أن سرعة الضوء الثابتة تلعب دورا هاما في هذه المعادلات. على أنه إذا كانت معادلات ماكسويل تصدق بالنسبة لنسق معين، فإنها لا تصدق بالنسبة لنسق آخر. ولذا فان الأمر يتطلب تغييرها. وحينما يحاول المرء أن يقوم بذلك مع عدم افتراض أن سرعة الضوء ثابتة فان المسألة تصبح في غاية التعقيد. وقد حاول أينشتين سنين طويلة أن يوضح المشكلة بدراسة معادلات ماكسويل ومحاولة تغييرها ولكنه لم ينجح في صياغة هذه المعادلات بطريقة يستطيع بها مواجهة هذه الصعوبات بشكل مرض. فقد حاول جاهدا أن يرى بوضوح العلاقة بين سرعة الضوء وحقائق الحركة في الميكانيكا. ولكنه في كل مرة حاول فيها التوحيد بين الحركة الميكانيكية والظواهر الكهرومغناطيسية كان يدخل في صعوبات عديدة. وكان أحد الأسئلة التي أثارها هو: ماذا يمكن أن يحدث لمعادلات ماكسويل ولاتفاقها مع الوقائع إذا افترضنا أن سرعة الضوء تعتمد على حركة مصدر الضوء ؟

وبدأ ينمو لدى أينشتين اعتقاد في إمكان أن يكون الموقف بالنسبة للضوء غير مختلف عن الموقف بالنسبة للعمليات الميكانيكية - أي عدم وجود حركة مطلقة، أو سكون مطلق. وقد استنفد أينشتين كثيرا من وقته لأنه كان لا يشك في أن سرعة الضوء ثابتة، وتؤدي في نفس الوقت إلى نظرية مرضية للظواهر الكهرومغناطيسية.

المشهد الرابع: - أينشتين ونتيجة تجربة مايكلسون - مورلي:

واجهت هذه التجربة الحاسمة في تاريخ علم الطبيعة الحديث العلماء بنتيجة مربكة أوقعت هذا العلم في مأزق. ذلك انه من المعروف - بناء على حقائق الحركة الميكانيكية - انك إذا كنت تجري بعيدا عن جسم يندفع نحوك، فمن المتوقع أن يصطدم بك في وقت متأخر عما لو كنت واقفا مكانك، أما إذا كنت تجري نحوه أي في اتجاهه فانه يصدمك في وقت مبكر. وقد قام ميكلسون ومورلي كليفلند بأمريكا عام 1881 بإجراء تجربة لتحقيق هذا المبدأ بالنسبة لسرعة الضوء على افتراض انه إذا انطلق شعاعان من الضوء أحدهما اتجاهه فانه يصدمك في وقت مبكر. وقد قام ماكلسون ومورلي في عليها، فلا بد أن يصل الشعاع الأول إلى منتصف الطريق بينهما قبل الشعاع الثاني، لان سرعة الأرض ستضاف إلى سرعته. هذا ما يمليه المنطق السليم والقياس الصائب وقانون جمع السرعات في الميكانيكا التقليدية. ولكن نتيجة التجربة كانت مذهلة لأنها لم تخضع للمنطق ولا للميكانيكا التقليدية.

على هذا الأساس أجرى الدكتور مايكلسون والأستاذ مورلي تجربتهما التاريخية الخطيرة بتصميم تجريبي بالغ الدقة والأحكام يقوم على مقارنة الوقت الذي يقطعه شعاعان من الضوء لكي يمرا في أنبوبتين تلتقيان ببعضهما في الزاوية اليمنى بعد انعكاسهما من مرآة نصف مطلية بالفضة، أي نصف شفافة ونصف عاكسة ومائلة بزاوية مقدارها545 ولهذا فهي تشق الشعاع الأصلي إلى شعاعين. وفي نهاية كل من الانبوبتين يوجد مرآة، كما يوجد جهاز خاص اسمه مقياس التداخل الضوئي يكشف لنا عما إذا كان الشعاعان قد وصلا معا في وقت واحد أم وصلا متلاحقين (أنظر الشكل التالي.)



تجربة مايكلسون - مورلي.

لنفرض أن شعاعة من النور (ن) تخرج من مصدرها وتقع على المرآة (هـ) وهي مرآة نصف مطلية بالفضة، أي نصف شفافة ونصف عاكسة ومائلة بمقدار 45 درجة. فلا بد أن تشق الشعاعة كما في الشكل إلى شقين: المعكوسة (ن هـ د) والنافذة (ن هـ و) وتوجد في كل من (د) و (و) مرآة عادية على بعد واحد من المرآة (هـ) تعكس كلا من الشعاعتين (ن هـ د) و (ن هـ و) الى المرآة (هـ). وهنا عند التقائهما ثانية عكسا نصفيا إلى (م) أي أن نصف الشعاعة الشمالية يخترق المرآة إلى (م) ونصف الشعاعة الشرقية ينعكس عنها إلى (م) أيضاً حيث يوجد جهاز خاص اسمه مقياس التداخل الضوئي يكشف لنا عما إذا كانت الشعاعتان قد وصلتا معا إلى (م) وقت واحد أم وصلتا متلاحقتين.

(نقلاً عن: عبد الرحمن مرحبا: أينشتين والنظرية النسبية. ص 65-66)

وكان المفروض أو المتوقع أن الضوء الذي يمرر في نفس الوقت في الأنبوبتين يصل إلى نهاية الأنبوبة التي يتحرك فيها الضوء مع حركة الأرض قبل أن يصل إلى نهاية الأنبوبة الأخرى. وعلى الرغم من دقة التجربة وأحكامها كانت النتيجة لسوء الحظ، بل لحسن الحظ، على غير المتوقع بناء على الأفكار الأساسية لعلماء الطبيعة وتناقضت مع كل توقعاتهم المعقولة، فقد وصل الشعاعان معا في وقت واحد بالضبط ولم يظهر أي فرق في مدة رحلتي الشعاعين. صحيح أن سرعة الضوء سرعة عظيمة جدا (300000 كيلو متر في الثانية) وأن حركة الأرض حول الشمس بطيئة نسبيا (حوالي 30 كيلو متر في الثانية) وأن الطريق الذي يقطعه الشعاعان في التجربة قصير جدا، إلا أن الجهاز كان من الدقة بحيث يمكنه أن يسجل فرقا قدره جزء ضئيل من الكيلو متر الواحد في الثانية. وقد أعيدت التجربة مرات كثيرة في أزمنة مختلفة وأمكنة مختلفة فكانت النتيجة واحدة: أن الضوء ينتشر بسرعة واحدة سواء كان في اتجاه حركة الأرض أم في الاتجاه المعاكس أو المتعامد. وهذا يدل على أن الأثير يشارك في حركة الأرض، وبالتالي فانه من غير الممكن اكتشاف سرعتها فيه.

ولم يدهش اينشتين من هذه النتيجة، على الرغم من أنها هامة وحاسمة، لأنها كانت تؤيد أفكاره، وان كانت المسألة غير واضحة بعد بأكملها.. وقد تسلطت على ذهن أينشتين وتفكيره فشكلت كيفية حدوث مثل هذه النتيجة، رغم أنه لم يكن يرى أي طريق يؤدي إلى حل إيجابي لهذه المشكلة.

المشهد الخامس: حل لورنتز Lorentz

لم يكن أينشتين وحده هو الذي تحير من أو (بهذه) النتيجة بل شاركه الحيرة كثيرون من علماء الطبيعة، وكان من هؤلاء عالم الطبيعة النمساوي لورنتز الذي أنشأ نظرية تصوغ في معادلات رياضية ما يحدث في تجربة مايكلسون. وقد بدا من الضروري للورنتز لكي يشرح هذه الحقيقة - وهذا ما بدا لعالم آخر قبله هو فتزجرالد - أن يدخل فرضا مساعدا، فافترض أن الجهاز الكلي المستخدم في القياس يحدث له انكماش أو تقلص ضئيل في اتجاه حركة الأرض وهذا التقلص ليس أمرا غريبا لا نظير له في الطبيعة، فنحن إذا دفعنا بكرة من الكاوتشوك مثلا على الحائط بشدة

(مثلما يحدث في لعبة الأسكواش) فإنها تتقلص قليلا في اتجاه حركتها بمقدار زخم الضربة. وقد كان فرض فتزجرالد ولورنتز من بعده شيئا قريبا من هذا. ولا يظهر تأثير هذا التقلص على الأجسام الأرضية لان سكان الأرض لا يمكن أن يشعروا به، وإذا كان لأحد أن يلاحظ هذا التقلص فلا بد أن يكون كائنا غريبا عن الأرض لا يشارك في حركتها، كأن يكون من سكان المريخ مثلا.

وبناء على هذه النظرية يتصور تغير طول الأنبوبة التي في اتجاه حركة الأرض، أما الأنبوبة الأخرى العمودية فقد تقرر عرضها دون أن يتأثر طولها. وقد افترض أن هذا الانكماش ليس إلا بالقدر الذي يعوض أثر حركة الأرض على انتقال الضوء. وكان هذا فرضا بارعا حقا من لورنتز فقد أوجد صيغة إيجابية تحدد نتائج مايكلسون رياضيا، كما أوجد فرضا مساعدا هو الانكماش أو التقلص. وتصور بهذا أن الصعوبة قد أزيلت بالنسبة لتفسير نتيجة تجربة مايكلسون. إلا أن الموقف بالنسبة لاينشتين لم يعد أقل اضطرابا عن ذي قبل، حيث شعر أن الفرض المساعد الذي أتى به لورنتز إنما يمثل شيئا فرعيا خاصا لا يمس صميم المسألة.

والواقع أن أمر لورنتز لم يقتصر على مجرد الإتيان بفرض جريء، كما فعل فتزجرالد، بل لقد أراد أن يرى ماذا يحدث لمنطوق مختلف القوانين عندما ينتقل الجسم الخاضع لها من عالم إلى آخر. وهذه مسالة بسيطة رياضيا. فكل ما هو مطلوب إنما هو إجراء تعديل في الإحداثيات أو الأبعاد المعروفة. فالمعلوم أنه لتحديد موقع أي جسم لا بد لنا من ثلاثة إحداثيات عنه: أحداثي الطول، ولنرمز له بـ (ط) والعرض ولنرمز له بـ (ض) والارتفاع ولنرمز له بـ (ع). فنقول أن الطائرة مثلا تقع عند تقاطع خط عرض كذا بخط طول كذا على إرتفاع كذا من سطح الأرض ولما كانت حركة الجسم أو مساره (الطائرة مثلا) لا تكون إلا في اتجاه طوله

(ط) فان الاحداثيين الآخرين (ض) و (ع) لا يعنينا أمرهما فيما يتعلق بفكرة الانكماش أو التقلص، لان تقلص الأجسام لا يكون إلا في اتجاه طولها، الذي يتأثر باتجاه حركة الأرض.

فإذا انتقل الجسم من عالم الأرض إلى عالم الشمس مثلا فلن يتغير منه إلا طوله (ط) مهما كان التغير طفيفا، وهذا التغير يتوقف على سرعة

الجسم في العالم الآخر.

واصطلح لورنتز على تسمية هذه السرعة بـ «الزمن المحلي» ولذلك استبدل الحرف (ط) رمز الطول بالحرف (ز) رمز الزمن. وأما (ض) و (ع) فيظلان على حالهما.

هذا هو المبدأ الذي سمي بتحويلة لورنتز. ولن نخوض في تفاصيلها الرياضية، فحسبنا أن نقول أن هذا الاصطلاح الجديد «زمن محلي» لم يكن له في ذهن لورنتز أي معنى فيزيائي يدل على شيء حقيقي بالذات. فهو مجرد حيلة رياضية للتعبير عن الوضع الجديد للجسم في العالم الآخر، لا أكثر ولا اقل. كسائر الاصطلاحات والرموز الوهمية المستخدمة في الرياضة.

وكان أهم ما استفاده اينشتين من لورنتز هو فكرة «الزمن المحلي»، وان لم يذكر لنا فرتهيمر ذلك، وربما لان أينشتين لم يخبره به. فقد أوحت هذه الفكرة لاينشتين بتحويل وهم لورنتز ورمزه الرياضي الأرض حقيقة واقعة فتفتق ذهنه عن أعظم محاولة تركيبية قدر للفكر البشري أن يشهدها، ألا وهي نظرية النسبية. ولنر في المشهد القادم ما حدث لتفكير أينشتين. وسير عملية إبداعه بعد هذه المرحلة.

المشهد السادس: إعادة فحص الوقف النظري:

أخذ أينشتين يتساءل عن هذا الموقف المضطرب الغامض: «إن الموقف الكلي في تجربة مايكلسون، فيما عدا نتيجة تلك التجربة، يبدو واضحا للغاية بكل ما يتضمنه من عوامل متظافرة». ولكن هذا الوضوح كان نابعا من البناء التقليدي لعلم الطبيعة. ولذا فقد استمر في التساؤل «هل هذه الأمور واضحة بالفعل، وهل أستطيع أنا أن أفهم بحق هذا البناء النظري الذي تبدو فيه نتائج مايكلسون متناقضة ؟. وهل وهو واضح بالنسبة لي فعلا؟.»

وقد عانى أينشتين في ذلك الوقت من اكتئاب كان يسيطر عليه في أغلب أتلاحيان، وكاد يصل به الأرض حد اليأس، وان كانت تدفعه الأرض مواصلة جهوده أقوى الحوافز. وفي ظل هذه الرغبة الجارفة لفهم الموقف أو على الأصح لرؤيته واضحا، واجه الأشياء الجوهرية في موقف مايكلسون

مرات عديدة، وخاصة النقطة الرئيسية وهي: قياس سرعة الضوء في ظل ظروف حركة الموقف كله في الاتجاه المتقاطع. ولم يصبح الآمر واضحا، إذ شعر بوجود ثغرة في موضع ما دون أن يستطيع توضيحها، أو حتى أن يصوغها ويحددها. وقد شعر أن الاضطراب أعمق من التناقض بين نتيجة مايكلسون الفعلية والنتيجة المتوقعة.

وشعر أخيرا أن هناك منطقة معينة في بناء الموقف النظري كله، لم تكن في الواقع واضحة بالنسبة إليه كما كان ينبغي لها أن تكون، رغم أن الجميع بما فيهم هو نفسه كانوا يتقبلونها حتى الآن دون مناقشة أو تساؤل. وقد جرى الآمر بالنسبة إليه على النحو التالي:

هناك قياس للزمن بينما الحركة الحاسمة تأخذ مجراها. وسأل نفسه: «هل أرى بوضوح هذه العلاقة ؛ هذا الارتباط الداخلي بين الاثنين: بين قياس الوقت وقياس الحركة ؟ هل من الواضح بالنسبة لي كيف يتم قياس الوقت في مثل هذا الموقف» ولم يكن هذا بالنسبة إليه مشكلة تخص تجربة مايكلسون فقط، بل مشكلة يتوقف عليها أكثر المبادئ الأساسية خطورة.

7- المشهد السابع: خطوات إيجابية نحو الوضوح:

خطر لاينشتين أن قياس الزمن يتضمن التآني Simultaneity أو بداية الأحداث معا في نفس الوقت (الآن) ولكنه تساءل: ماذا يعني التآني بالنسبة للأحداث التي تحدث في أماكن مختلفة ؟ إن معنى التآني كان واضحا في حالة وقوع حدثين - في وقت واحد - في نفس المكان. إلا أن وقوع حدثين في مكانين مختلفين ليس بمثل هذا الوضوح.. وأخذ يقول لنفسه: «إذا حدثت واقعتان في مكان واحد، فإنني افهم بوضوح ماذا يعني التآني في هذه الحالة.. ولكن هل الأمر واضح حقا لي، بالنسبة لما يعنيه التآني في هذه الحالة.. ولكن هل الأمر واضح حقا لي، بالنسبة لما يعنيه التآني حينما يشير إلى وقائع في مكانين مختلفين ؟ ماذا يعني أن أقول أن هذه الواقعة حدثت في غرفتي في نفس الوقت الذي حدثت فيه واقعة أخرى في مكان ما على مبعدة مني ؟ من المؤكد أنه يمكنني استخدام مفهوم التآني للاماكن المختلفة مثلما يمكنني استخدامه للمكان الواحد. ولكن هل أستطيع ذلك ؟ وهل هو واضح لي في الحالة الأخيرة مثلما كان واضحا بالنسبة للحالة

الأولى؟» ويجيب على هذه التساؤلات مؤكدا: «أنه ليس كذلك.»

إن معنى التآني كان واضحا في حالة وقوع حدثين - في وقت واحد - في نفس المكان. إلا أن و قوع حدثين في مكانين مختلفين ليس بمثل هذا الوضوح. وهو يرى انه من الغفلة أن نطبق المعنى المعتاد للتآني على هذه الحالات إلا. لأنه إذا كان ينبغي أن يكون للتآني معنى حقيقي، فان علينا أن نشير التساؤل عن المعرفة الواقعية له، وبهذا نستطيع أن نذكر من واقع الحالات. المحسوسة إن كان الاصطلاح ينطبق عليها أم لا ينطبق (ومن الواضح أن هذه المشكلة في أساسها مشكلة منطقية.)

أما ما تلي ذلك في تفكير أينشتين فان فرتهيمر قد وجد لحسن الحظ- بعض الفقرات التي كتبها اينشتين بنفسه في أحد مؤلفاته في شكل حوار مع القارئ وما يقوله أينشتين في هذه الفقرات للقارئ مشابه للطريقة التي كان تفكيره يجري بها. ونورد هنا هذه الفقرات (2.)

«يلتمع البرق في السماء في مكانين على مسافة من بعضهما. وأنا أؤكد إن البرق التمع في مكانين في آن واحد. وإذا سألتك أيها القارىء العزيز، إذا ما كان هذا التأكيد من جانبي يعني شيئا، فستجيب «نعم بكل تأكيد». ولكن إذا ألححت عليك في أن تشرح لي بشكل أوضح معنى هذا التأكيد، فستجد بعد تفكير وتمعن أن الإجابة على هذا، السؤال ليست بسيطة كما بدا لك لأول وهلة.»

«وبعد وقت ربما فكرت في الإجابة التالية: أن معنى التأكيد واضح في حد ذاته ولا يحتاج الآن مزيد من الإيضاح. وقد يحتاج الأخيرة لإجراء بعض الحسابات للتأكد مما إذا كان التأثيران حقا متآنيين أم لا عن طريق ملاحظة حالة ملموسة.»

ويستمر أينشتين قائلا: «والأمر مشابه مع مفهوم التآني. فالمفهوم يمثل واقعا بالنسبة لعالم الطبيعة فقط حينما يكون هناك إمكانية وجود حالة ملموسة لتقرير ما إذا كان المفهوم قابلا للتطبيق أم لا. ومثل هذا التعريف للتآني مقبول لأنه يقترب من تحقيق هذا المفهوم. وبمجرد أن تختفي متطلبات التحقيق، فإنني أخدع نفسي كعالم للطبيعة وحتى كانسان عادي إذا اعتقدت أن مفهوم التآني له معنى حقيقي واقعي.

إذا كان للتآني في الأمكنة المتباعدة أن يكتسب دلالة واقعية فينبغي أن

نأخذ في حسابنا بكل وضوح مسألة الحركة، وحينما أقارن أحكامي بأحكام ملاحظ آخر، ينبغي أن ادخل في حسابي الحركة النسبية بينه وبيني. وحينما أتعامل مع التآني في أماكن مختلفة، فلا بد لي من أن أشير الآن الحركة النسبية للملاحظ.»

ويحاول اينشتين إثبات خطأ التفكير بإمكان وجود حوادث متآنية في عوالم لا رابطة بينها، بالمثال التالي:

وقف شخص عنى أحد أرصفة محطة السكك الحديدية يراقب أحد القطارات وهبت عاصفة هوجاء وأبرقت السماء وأرعدت. فأصابت شرارتان الخط الحديدي في نقطتين (ا) و (ب) في آن واحد. وكي نصل إلى تحديدهما على وجه الدقة، نفترض أن الشخص المذكور يقف في منتصف الخط (أ ب) وأنه مزود بجهاز من المرايا يمكنه من رؤية (أ) و (ب) في آن واحد من غير أن يحرك عينيه. فإذا وصلت الشرارتان وانعكستا في مراياه في آن واحد بالضبط، قلنا أن الشرارتين متآنيتان. لنفرض الآن أن قطارا قد أقبل، وأن شخصا آخر يقف في إحدى العربات بحيث يكون في وسط القطار تماما وانه مزود أيضا بجهاز من المرايا يشبه. جهاز الشخص الواقف في المحطة. ولنفرض أن الشخص المتحرك الذي في القطار اتفق وجوده أمام الشخص الواقف على الرصيف في نفس الوقت الذي أصابت الشرارتان فيه النقطتين (أ) و (ب). والسؤال الذي يخالجنا الآن هو:

هل يرى الشخص المتحرك الشرارتين في وقت واحد ؟

كلا. لأنه وهو يتحرك من (ب) إلى (أ) لم يعد في منتصف الطريق بين (أ) و (ب). فهو يبتعد عن (ب) ويقترب من (أ) وبالتالي لا يصل الشعاعان متآنيين بالنسبة إليه وان وصلا متآنيين بالنسبة إلى الشخص الواقف ساكنا على رصيف المحطة.

وهكذا يختلف تقدير كل منهما لـ «الآن» تبعا للنظام أو النسق الذي ينتمي إليه، وهل هو ساكن أم متحرك.

وهكذا فالتآني أمر نسبي. «فالان» ليس له معنى واحد، بل له من المعاني بقدر ما هناك من العوالم. فكل عالم له زمانه المحلي الخاص به هو وحده، بل إن أي حادثة لا تنتسب إلى عالم خاص بعينه لا معنى لتحديد زمن حدوثها مطلقا. فلا زمان إلا الزمان المحلي، وكذلك لا مكان إلا المكان

المحلي. وكلاهما رهن بالسرعة.

وهكذا أصبح معنى التآني بوجه عام يقوم على التآني الواضح في حالة التلازم المكاني. ويتطلب هذا أن تؤخذ الحركة النسبية في الحسبان في كل حالة من حالات اختلاف موضع حدثين.

وقد أدى ذلك إلى حدوث تغير جذري في معنى التآني وعلاقته بالحركة، والدور البناء له. وقد تبع هذا مباشرة مستلزمات تتصل بقياس الزمان بوجه عام، وبمعنى المكان، لان كلا منهما أصبح يعتمد على الحركة النسبية، ونتيجة لهذا فان سريان الزمان والمكان وقياس كل من المكان والزمان تغيرت كلها تغيرا جذريا ولم يعد هناك زمان مطلق أو مكان مطلق. إذ لو كان الكون ساكنا، وكانت سرعة الضوء لحظية (أي تغمر الكون كله دفعة واحدة كلمح البصر) لكان الزمان مطلقا. ولكن الكون دائب الحركة فالنجوم والسدم والمجرات لا تعرف السكون وحركاتها لا يمكن وصفها إلا بنسبة بعضها إلى بعض. وكذلك الضوء له سرعته المحددة (000 300 كم في الثانية) وليست لحظية والضوء هو الوسيلة الوحيدة لنقل ظواهر الطبيعة من مكان إلى آخر. ولذلك فان الزمان نسبي لان الضوء الذي ينقل الحادثان من مكان إلى آخر يستغرق وقتا، فلكل عالم ولكل نسق زمانه المحلي الخاص به. وكذلك المكان نسبي. فالمكان كما يقول ليبنتز قبل أينشتين بقرنين من الزمان ما هو إلا «نظام علاقة الأشياء بعضها مع بعض». وإذا كان المكان ليس إلا نظام الأشياء المادية، فكذلك الزمان ليس إلا نظام الحوادث. والعلاقة بين الزمان والمكان علاقة وثيقة، فنحن في خبرتنا الخاصة بالساعة نموضع فكرة الزمان، والفترات التي تقيسها الساعة ليست كميات مطلقة، بل هي تبعا للنظام الشمسي مجرد قياس مكاني. فالمدة التي تسميها ساعة ما هي إلا قوس قدره 15 درجة من دورة الكرة الأرضية اليومية الظاهرية. وسكان عطارد - لو وجدوا - لهم فكرة عن الزمن تختلف عن فكرتنا إختلافا تاما، لأن عطارد، وهو أسرع السيارات وأقربها إلى الشمس، يدور حولها في 88 يوما من أيامنا الأرضية، ويدور دورة واحدة حول محوره في نفس المدة أيضا. وهكذا فالسنة واليوم يتساويان على سطح هذا الكوكب السيار.

(*) السنة الضوئية هي المسافة التي يقطعها الضوء في سنة واحدة بسرعتة التي تبلغ 000 300 كم في الثانية فالقمر يبتعد هنا ثانية ضوئية تقريبا والشمس حوالي 8 دقائق... وهكذا...

وتفقد فكرة الزمن الأرضي كل معناها إذا انتقلنا إلى جو الشمس التي تنتسب أوقات السيارات إليها ولا ينتسب وقتها إلى أي سيار، ولا يوجد بيننا وبينها، ولا بيننا وبين أي سيار أو نجم آخر معقدا للصلة الآنية. فكلمة «الآن» لا معنى لها إلا على الأرض، وفي بقعة محدودة من سطحها هي التي تحيط بي. وكل كوكب له آنه المحدود. فمثلا رجل في لندن يطلب رجلا في القاهرة تليفونيا. فمع أن الفرق في الزمن بيننا وبين إنجلترا ساعتان، لنا أن نتساهل ونتجاوز ونقول انهما يتكلمان في وقت واحد لأنهما يعيشان في كوكب واحد، وضبطت ساعتاهما تبعا لنظام فلكي واحد.

وتتعقد فكرة الزمن أكثر من ذلك إذا أردنا معرفة ما يجري في كوكب السماك الرامح مثلا. إن هذا الكوكب يبعد عنا 38 سنة ضوئية(*)، فإذا أردنا أن نتصل بالسماك الرامح بالراديو «الآن» فستصل رسالتنا بعد 38 سنة. ويجب أن ننتظر 38 سنة أخرى قبل أن يأتينا الجواب. فسرعة موجات الراديو كسرعة الضوء. فإذا نظرنا إلى السماك الرامح وقلنا اننا نراه «الآن» عام 1979، فالحق أننا نرى طيفا وخيالا نقله إلى أعصابنا البشرية شعاع انطلق منه عام 1941 وقبل حلول عام 2055 وهو موعد وصول رسالتنا، لا نستطيع أن نقطع بما إذا كان السماك الرامح موجودا «الآن» حقا أي في عام 1979 أم لا. أي أننا لن نستطيع أن نعرف الآن إلا في المستقبل. !

وبعد أن أثبت أينشتين نسبية الزمان والمكان والعلاقة التي بينهما، والتي تجعلهما يتبادلان الاعتماد على بعضهما، اقترح مفهوما جديدا يجمع بينهما يمكن أن نسميه «الزمكان.»

ويقول أينشتين في نهاية هذا المشهد انه في كل عملية قياس في نسق متحرك لا بد لنا أن نشير إلى حركة النسق لان الملاحظ داخل النسق المتحرك سيحصل على نتائج تختلف عن نتائج ملاحظ آخر في إطار مرجعي آخر. ويقرر أينشتين ما سبق ذكره بقوله أن «لكل نظام زمنه الخاص وقيمه المكانية. ويكون لأحكامنا على الزمان أو المكان معناها فقط حينما نعلم النسق الذي بالرجوع إليه قمنا بحكمنا». ويجب أن نغير النظرة القديمة إذ أن عمليات قياس الفترات فيما الزمان والمسافات في المكان ليست مستقلة عن ظروف حركة النسق بالنسبة إلى الملاحظ.

ويصل أينشتين في النهاية إلى تقرير نتيجة عامة مؤداها أن قياس

المكان والزمان يعتمد على حركة النسق أو النظام أو العالم.

المشهد الثامن: الثوابت والتحويل:

وعند هذه النقطة وجد أينشتين أن إدخال الملاحظ أو الراصد، ونسق إحداثيات يؤدي إلى إدخال عامل تعسفي أو ذاتي بالدرجة الأولى. ولكنه شعر بأن «الواقع لا يمكن أن يكون بمثل هدا التعسف أو الذاتية». ورغبة منه في التغلب على صياغة التعسف، وفي نفس الوقت، رغبة منه في الحصول على صياغة عيانية لمعادلة ملموسة بين الأنساق والنظم المختلفة، تحقق من ضرورة الحاجة إلى «ثابت أساسي»، أي عامل لا يتأثر بالتحويل من نسق لآخر. وقد أدى هذا إلى إدخال سرعة الضوء كثابت. وكانت هذه هي الخطوة الحاسمة، فقد ترتب عليها نتائج جريئة تلاحقت الواحدة تلو الأخرى، وكانت نتيجة هذا كله بناء جديد لعلم الطبيعة.

وواضح أن تحقيق كل من الرغبتين أو المطلبين سار في نفس الاتجاه، على النحو التالي:

1- إن النسق المرجعي أو الاشاري يمكن أن يتغير، فقد يتم اختياره بطريقة تعسفية ولكن كان علي - والحديث لاينشتين نفسه - أن أتغلب على مثل هذه الأمور التعسفية حتى أصل إلى حقائق الطبيعة. والقوانين الأساسية يجب أن تكون مستقلة عن الإحداثيات المختارة بطريقة تعسفية أو اعتباطية. وإذا كان المرء يريد أن يحصل على وصف للوقائع الطبيعية فان القوانين الأساسية للطبيعة يجب أن تكون ثابتة فيما يتعلق بمثل هذه التغيرات.

وهنا يصبح واضحا لماذا يجدر بنا أن ندعو نظرية أينشتين في النسبية النقيض التام للنظرية المطلقة.

2- إن الاستبصار بالاعتماد المتبادل بين قياس الزمن والحركة ليس كافيا في حد ذاته بكل تأكيد. وما نحتاجه الآن هو معادلة للتحويل تجيب على السؤال الآتي: كيف يجد الفرد قيم المكان والزمان لواقعة ما متعلقة بنسق معين، إذا كان هذا الفرد يعلم الأمكنة والأزمنة كما تقاس في نسق آخر ؟ أو بشكل أفضل: كيف يجد الفرد طريقة للتحويل من نسق إلي آخر، حينما يكون هذان النسقان متحركان بالنسبة لبعضهما البعض؟

ما هو الطريق المباشر الذي ينبغي لنا أن نسلكه للإجابة على هذا

السؤال ؟. كان ينبغي لي، لكي أسير بطريقة واقعية أن أضع صياغة التحويل على أساس افتراض يتعلق ببعض الحقائق الطبيعية التي يمكن استخدامها كثوابت.

ثم ثار سؤال آخر شبيه بهذا في ذهن أينشتين مستوحى من أفكاره المبكرة التي ذكرت في المشهدين الثاني والثالث، وهو: كيف كانت ستبدو العلوم الطبيعية، إذا كانت الطبيعة قد جعلت قياس سرعة الضوء مؤدية تحت كل الظروف إلى نفس القيمة ؟ وهنا يظهر وجه الحاجة إلى ثابت (قضية سرعة الضوء كثابت أساسي.)

وهذا يعني، بلغة صيغة التحويل المرغوبة «هل يمكن تصور العلاقة بين مكان وزمان الوقائع في انساق أو عوالم تتحرك في خطوط مستقيمة بالنسبة لبعضها الآخر بحيث تصبح سرعة الضوء ثابتة ؟»

وأخيرا وصل أينشتين إلي الإجابة ؟ «نعم». وكانت الإجابة تتكون من معادلات تحويل ملموسة للمسافات والزمان والمكان، معادلات تختلف بشكل متميز عن معادلات تحويل جاليليو القديمة.

ويقول فرتهيمر انه سأل أينشتين خلال مناقشاته معه في سنة 1916، هذا السؤال: «كيف وصلت إلى اختيار سرعة الضوء على وجه التحديد كثابت ؟ ألم يكن ذلك أمرا تعسفيا ؟». ويعقب فرتهيمر بما يأتي: بالطبع كان من الواضح أن أحد الاعتبارات الهامة كان يتمثل في التجارب العلمية التي أظهرت عدم وجود تغير في سرعة الضوء. ثم يلح في السؤال:

«ولكن هل اخترت ذلك بشكل تعسفي أو اعتباطي ؟ هل كان الأمر ببساطة لمجرد التطابق مع تلك التجارب ومع تحويله لورنتز ؟» وكانت إجابة أينشتين الأولى هي أننا نكون أحرارا تماما في اختيار مسلماتنا. ثم قال: «كما تضمن حديثك للتو فليس هناك مثل هذا الفرق بين المسلمات المعقولة والاعتباطية. والميزة الوحيدة للمسلمات هي أنها تمدنا باقتراحات يمكن اشتقاق نتائج من أحدها تتطابق مع الحقائق». وتمثل إجابته هذه صيغة تلعب دورا عظيما في المناقشات النظرية الحاضرة، ويتفق معها معظم أصحاب النظريات. ولكن أينشتين أنيري حينئذ لكي يقدم لي وهو يبتسم مثالا رائعا على مسلمة غير معقولة فقال: «بالطبع يمكن للمرء أن يختار مثلا سرعة الصوت بدلا من سرعة الضوء. ورغم هذا فينبغي أن يكون

معقولا ألا يختار المرء مجرد أي سرعة لأي عملية، ولكن سرعة عملية بارزة..». ومع هذا فقد واجهت أينشتين عند اختياره لسرعة الضوء للتسليم بها كثابت، أسئلة كثيرة مثل. هل سرعة الضوء، ربما كانت أسرع سرعة ممكنة ؟ هل يكون من المستحيل زيادة سرعة أي حركة إلي ما هو أكثر من سرعة الضوء ؟ وحيث أنه كلما زادت السرعة، فان قوى أكبر بالتالي تكون متطلبة لزيادتها إلى ما هو أبعد من ذلك، وعلى هذا فربما كانت القوة المتطلبة لزيادة سرعة ما إلى ما بعد سرعة الضوء قوة لانهائية ؟.

ويعقب فرتهيمر على هذه الأسئلة بقوله: أنه كان أمر مثيرا حقا أن أسمع لاينشتين في وصفه لكيفية تشكل هذه الأسئلة والتوقعات الجزئية في نفسه فقد كان التفكير في أن سرعة الضوء قد تكون أعظم سرعة ممكنة، وان محاولة الذهاب إلى ما بعد هذا الحد يتطلب قوى عظيمة بشكل لا نهائي، كان هذا كله شيئا جديدا، شيئا لم يفكر فيه أحد من قبل.

وبما أن هذه الافتراضات تلقى وضوحا في هذا النسق، وبما أنها لم تثبت بالتجربة إذن فمما يدل على حسن الفهم أن يتخذ من سرعة الضوء ثابتا أساسيا. وتشبه هذه السرعة من نواح كثيرة درجة الحرارة 273 تحت الصفر، والتي تسمى درجة الصفر المطلق وهي الحد الأقصى للبرودة الذي لا يمكن تخطيه والتي نصل إليها حينما تصل الحركات الذرية في الغاز الأمثل إلى درجة الصفر.

وعندما وصل أينشتين إلى صياغة معادلة التحويل العيانية لأساس هذا الثابت، بدت صياغة التحويل لـ «لورنتز» وكأنها مشتقة منها حيث أظهرت معادلات أينشتين تطابقا رياضيا معها. وعلى ذلك فقد أصبح فرض التقلص أو الانكماش الذي ابتكره لورنتز في الاتجاه الصحيح، ولكنه لم يعد الآن مجرد فرض مساعد اعتباطي، بل نتاجا لاستبصار مبرهن عليه بالتجربة، وصياغة ضرورية مفهومة بطريقة جديدة تماما وأكثر عمقا، ومشتقة من النظرة الأساسية الثابتة داخل البناء الحديث لعلم الطبيعة. ولم يعد الانكماش واقعة مطلقة، بل نتيجة لنسبية المقاييس، ولم يعد يحدد بأنه «حركة في ذاتها لا ينتج عنها معنى حقيقي أو واقعي بالنسبة لنا، ولكن أصبح يحدد فقط بأنه حركة ينظر إليها بالإشارة إلى النسق أو النظام الذي نلاحظه من خلاله.»

وكذلك أصبحت نتيجة مايكلسون أيضا ترى في ضوء جديد، كنتيجة ضرورية عندما يؤخذ في الحسبان تضافر كل المقاييس النسبية، داخل النسق المتحرك.

المشهد التاسع: تجربة فكرية عن الحركة والفضاء:

يلقي ما سبق ذكره ضوءا جديدا على تغيرات التفكير التي تضمنتها الخطوات المبكرة «ونحن نعني بحركة الجسم دائما تغير وضعه بالنسبة لجسم آخر» أو بالنسبة لإطار أو نسق ونظام معين. وإذا وجد جسم ما بمفرده، فليس هناك أي معنى لان نسأل أو أن نحاول تقرير ما إذا كان متحركا أم لا. أما إذا كان هناك جسمان فنستطيع أن نقرر فقط ما إذا كانا يقتربان أو يبتعدان عن بعضهما البعض، ولكن طالما هما اثنان فقط فليس هناك معنى لان نسأل أو أن نحاول تقرير ما إذا كان أحدهما يدور حول الآخر. فما هو جوهري في الحركة هو تغير الوضع بالنسبة لشيء، أو إطار، أو نسق آخر.

ولكن أليس هناك نسق أو نظام بارز يوجد بالنسبة إليه حركة مطلقة لجسم ما. كأن يكون ذلك مثلا هو الـ «فضاء» (وعلى الأخص فضاء نيوتن أو فضاء الأثير) ذلك الصندوق الذي تحدث فيه كل حركة ؟ ويضيف فرتهيمر قائلا:

وهنا ربما أذكر شيئا لم يحدث فقط عند هذه النقطة من نمو عملية الإبداع، ولكنه قد يوضح ما كان يحدث حقا بوجه عام. وهو يتعدى مشكلات نظرية النسبية الخاصة:

أليس هناك أي دليل على حقيقة مثل هذا النسق البارز ؟ وهناك تجربة شهيرة لنيوتن قد استخدمت كدليل على ذلك وهي: حينها تدار كرة من الزيت فإنها تتفرطح وهذه حقيقة واقعية طبيعية قابلة للملاحظة، يبدو ظاهريا أن مرجعها حركة «مطلقة.»

ولكن هل هذا حتما توضيح لمثل هذه الحركة المطلقة ؟ قد يبدو أن ذلك صحيح بكل تأكيد، ولكن هل هو كذلك بالفعل إذا تروينا أو تبصرنا فيه ؟ فليس عندنا في الواقع جسم يتحرك بمفرده في فضاء مطلق، ولكن عندنا جسم يتحرك داخل نجمنا الثابت في فلكه، ألا يكون تفرطح تلك الكرة

نتاجا ربما لحركة الكرة منسوبة إلى النجوم الأخرى المجاورة ؟ ماذا يمكن أن يحدث إذا أخذنا عجلة ضخمة من الحديد بها فتحة صغيرة في الوسط، وإذا علقنا في هذه الفتحة كرة صغيرة من الزيت ثم أدرنا حينئذ هذه العجلة ؟ ربما تصبح الكرة الصغيرة مرة أخرى مفرطحة. وحينئذ لا يكون للتفرطح ما يفعله مع التدوير في صندوق الفضاء المطلق، بل بالأحرى يكون محددا بحركة الأنساق بالنسبة لبعضها البعض، العجلة الكبرى أو الفلك من ناحية، وكرة الزيت الصغيرة من الناحية الأخرى. وبالطبع فان التدوير يعلو بالفعل عن منطقة ما يسمى بنظرية النسبية الخاصة لاينشتين. فهو قد أصبح أساسا في نظرية النسبية العامة.

المشهد العاشر: أسئلة للملاحظات والتجربة:

كان أينشتين عالم فيزياء حتى أخمص قدمه. وعلى هذا فقد فكر في تلك التحسينات التي استهدفت مشكلات واقعية وملموسة وتجريبية. وهو بمجرد أن وصل إلى الوضوح ركز على النقطة الآتية: هل من الممكن فيجاد أسئلة طبيعية فيزيقية حاسمة يمكن الإجابة عليها بتجارب تحدد ما إذا كانت هذه القضايا الجديدة «حقيقية»، وما إذا كانت تتلاءم مع الحقائق بشكل أفضل من القضايا القديمة عن الواقع الفزيائية ؟ وقد وجد أينشتين عددا من مثل هذه التجارب الحاسمة وبعضها كان يمكن لعلماء الطبيعة إجراؤها، بل وأجروها فيما بعد.

ويشرح لنا فرتهيمر في النهاية معنى التغير الذي أحدثته إنجازات أينشتين في بناء علم الطبيعة الحديث، بدءا بالموقف المحير الذي خلقته تجربة مايكسون وانتهاء بالصيغ الجديدة للتحويل بين الأنساق المختلفة التي توصل إليها أينشستين، على النحو التالي:

أولا: كان ينظر إلى الزمان في موقف مايكلسون، مثلما كان الحال في علم الطبيعة التقليدي بوجه عام، على أنه متغير مستقل، وبالتالي كأداة مستقلة في عملية القياس، منفصلا تماما عن الحركة ولا يوجد أي اعتماد وظيفي متبادل بينه وبين هذه الحركة التي كانت متضمنة في موقف الملاحظة. وبناء على هذا لم يكن لطبيعة الزمان أي أهمية بالنسبة للنتيجة الواضحة التناقض التي حصل عليها مايكلسون.

وقد نشأت في فكر أينشتين علاقة وثيقة بين قيم الزمان وبين الوقائع الفيزيائية ذاتها. وبهذا تغير دور الزمان داخل بناء علم الطبيعة تغيرا أساسيا. وقد ووجه هذا التغير الجذري بشكل واضح أول الأمر فيما يختص بالتآني. ثم انقسمت مسألة التآني إلى شطرين: التآني الواضح للوقائع والأحداث في مكان معين، وارتبط بهذا الشطر عن طريق وقائع فيزيائية معينة، تآني الأحداث في الأماكن المختلفة، وخاصة في ظروف حركة النسق أو النظام.

ثانيا: وترتب على ذلك تغير معنى «قيم - المكان» أيضا ودورها في بناء علم الطبيعة وقد كانت هي أيضا في النظرة التقليدية منفصلة تماما عن الزمان والوقائع الفيزيائية ومستقلة عنها. أما الآن فقد قامت بينهما علاقات وثيقة. ولم يعد المكان فراغا ووعاء محايدا تماما للوقائع الفيزيائية، بل أصبح الفراغ الهندسي متكاملا مع بعد الزمان في نظام ذي أربعة أبعاد يكون بالتالي بناء جديدا متحدا ذا وقائع فيزيائية فعلية.

ثالثا: أصبحت سرعة الضوء إحدى سرعات عديدة، ورغم أنها أكبر سرعة معروفة لدى عالم الفيزياء، فإنها لعبت نفس الدور الذي تلعبه السرعات الأخرى. ولم تكن سرعة الضوء من قبل مرتبطة ارتباطا أساسيا بطريقة قياس الزمان والمكان، بينما أصبحت تعتبر الآن مرتبطة ارتباطا وثيقا بقيم الزمان والمكان، كما تعد حقيقة أساسية في علم الطبيعة ككل. وقد تغير دورها من حقيقة مقررة بين كثير من الحقائق إلى قضية مركزية أو أساسية في النظام والنسق بأكمله.

ثم يضيف فرتهيمر إلى ذلك قوله بأن كثيرا من المفاهيم الأخرى قد تغيرت معانيها خلال العملية الإبداعية الرائعة التي قام بها ذلك العبقري الفذ أينشتين، مثل معنى الكتلة والطاقة اللتين ثبت ارتباطهما الوثيق وأصبح محققا بحيث يمكن تحويل الكتلة إلى طاقة هائلة، وهي العملية التي أنتجت القنبلة الذرية. ولكنه يرى أنه ليس من الضروري الاستمرار في مناقشة مثل هذه الأمور المتخصصة. وهو يفضل أن يلفت نظرنا إلى ألا ننسى عند تقدير هذه التحولات الهائلة التي أتى بها أينشتين، أنها حدثت في مواجهة نظام أو نسق عملاق. وكان يجب على كل خطوة أن تتخذ ضد «جشطلت» على درجة كبيرة من القوة، هو البناء التقليدي لعلم الطبيعة الذي كان يلائم عددا ضخما من الحقائق، والذي كان يبدو في ظاهره بناء محكما وواضحا،

فكان أي تغيير موضعي في بعض أجزائه يستدعي مقاومة البناء الكلي الذي أحكمت تفاصيله. وربما كان هذا هو السبب في الفترة الطويلة - فترة السنوات السبع - التي استغرقها إتمام التقدم الحاسم.

خصائص النشاط النفسي المصاحبة للإبداع في الفن والعلم:

نستطيع الآن بعد قراءتنا للفصول السابقة أن نلاحظ تشابه خصائص النشاط النفسي التي تصاحب كلا من عملية الإبداع في الفن كما وصفها سويف لدى الشعراء، وعملية الإبداع في العلم كما وصفها فرتهيمر لدى أينشتين، رغم اختلاف وسائل التعبير في كل منهما من أسلوب التعبير الوجداني في الفن، التي أسلوب التعبير الرمزي في العلم. وقد ساعد على ثراء هذا الوصف وخصوبته في كلتا الحالتين، عدم تقيد الباحثين بإطار جامد عن مراحل مسبقة لعملية الإبداع واتباعهما منهجا كليا تكامليا لا يضيع مظهر الثراء في هذه العملية الحيوية بتفتيتها وتجزيئها. وقد انتهى الباحثان التي نتيجة عامة تؤكد أن فعل الإبداع لا يختلف في النوع عن أنواع النشاط النفسي الإبداعية التي تتصف بالتكامل، من حيث أن مجرد بدء أي نوع من هذه الأنواع من النشاط التي يكون لها مظهر «النشاط الكلي» أو «النشاط المنظم» الذي يمضي نحو هدف محدد، يجعل سلوك الفرد يستمر التي أن يتم هذا النوع من النشاط، لأنه يخلق فيه توترا هو عبارة عن «ميل التي الإكمال». ويستمر هذا التوتر قائما ولا يزول إلا بانتهاء هذا النوع من النشاط واكتمال فعل الإبداع.

مراجع وهوامش

1- Wertheimer, M., Productive Thinking. Enlar. Edit. Ed. by MichaeI Wertheirmer, Tavistook Publication, 1968. PP. 213-233.

2- يروي شارلي شابلن في مذكراته قصة لقاءه بأينشتين في سنة 1926 عندما جاء إلى الولايات المتحدة لأول مرة ليحاضر في كاليفورنيا، وأبدى رغبته في أن يرى شارلي شابلن. وكانت المقابلة الأولى في استديوهات يونفيرسال التي كان شابلن يعمل فيها. وأوعزت زوجة اينشتن لشابلن بأن يدعوه للعشاء لأنه سيسر من مثل هذه الدعوة.

ويروي لنا شابلن قصة هذه الأيام الرائعة التي كتب فيها أينشتين نظرية النسبية، على لسان زوجته التي روتها لشابلن على مائدة العشاء. «نزل الدكتور في ثياب النوم كعادته لتناول الإفطار. ولكنه لم يلمس شيئا من الطعام. فخيل إلى انه يشكو من شيء ما، وسألته ماذا به، فقال: - عزيزي. إن عندي فكرة رائعة!

وبعد أن شرب قهوة جلس أمام البيانو وشرع يعزف ومن لحظة إلى أخرى كان يتوقف عن العزف ويسجل عدة ملاحظات ثم يكرر:

لدي فكرة رائعة! فكرة بديعة!

قلت:

- إذن فبحق السماء قلها لي، ولا تدعني نهب هذا القلق.

فقال:

- إنها صعبة. وما زال علي أن أعمل لاستخلاصها. وقالت لي مسز أينشتين (الحديث لشابلن) انه ظل يعزف على البيانو ويسجل الملاحظات لمدة نصف ساعة تقريبا، ثم صعد إلى مكتبه في الدور الأعلى قائلا انه لا يريد أن يقاطعه أحد. وبقي هناك أسبوعين !

وقالت مسز أينشتين:

- كنت أرسل إليه طعامه كل يوم. وكان يهبط كل مساء يتمشى وحده في الخارج، ثم يعود مرة أخرى إلى عمله. وأخيرا نزل من مكتبه إلى، وقد بدا شاحبا جدا. ووضع على المائدة فرخين من الورق وهو يقول مرهقا. «هذه هي»! وهكذا ولدت نظرية النسبية!

3- يوضح لنا الدكتور عبد العظيم أنيس في مقاله عن أينشتين بمجلة العربي هذه المسألة المتعلقة بالصعوبات التي واجهت أينشتين الشاب في دخول الجامعة لعدم حصوله على الثانوية العامة، ومحاولة أسرته إيجاد حل لذلك:

«من حسن حظ أينشتين إن وجدت الآسرة حلا لهذه المعضلة. ففي زيورخ هناك المدرسة العليا للتكنيك (البوليتكنيك) المعروفة باسم (ETH) ودخول هذه المدرسة العليا لا يشترط غير امتحان قبول. وهكذا ذهب أينشتين إلى زيورخ (في سويسرا). ولقد كان امتحان القبول يشترط النجاح في المواد التالية: الرياضيات، الفيزياء، الملفات، علوم الأحياء. ومع تفوق أينشتين في نتيجة امتحان الرياضيات والفزياء. إلا أنه رسب في اللغات وعلوم الأحياء، وبذلك رفضت المدرسة قبوله.

عند هذه اللحظة الحاسمة يتدخل الحظ مرة أخرى لصالح أينشتين. فقد أعجب مدير المدرسة بإجاباته في الرياضيات والفيزياء، إلى درجة أن رتب له قضاء سنة في مدرسة ثانوية في تربية (مدرسة آرو بكانتونشسل) لكي يعيد امتحانه في العالم التالي وهكذا نجح أينشتين في المرة التالية في اجتياز امتحان القبول سنة، 1896 ودخل الـ. (ETH)

(انظر: د. عبد العظيم أنيس: البرت أينشتين هذا العبقري الصهيوني، مجلة العربي - الكويت - العدد 250 سبتمبر 1979). يتضمن هذا المقال أيضا تقييما منصفا لاينشتين ودوره في علم الفيزياء الحديث.

4- اعتمدنا في هذه الأمثلة الأخرى على كتاب الدكتور عبد الرحمن مرحبا: أينشتين والنظرية النسبية، دار القلم، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1969.

5- الأجزاء المقتبسة من أينشتين هنا ترجمها ماكس فرتهيمر بنفسه عن الألمانية. ويمكن الرجوع لكتاب أينشتين نفسه مترجما العربية. أنظر:

البرت أينشتين: النسبية: النظرية الخاصة والعامة، ترجمة د. رمسيس شاته. سلسلة الآلف كتاب، القاهرة: دار نهضة مصر، الطبعة الثانية، 1967، ص 24-25.

6- كانت الصفة التي ميزت تفكير أينشتين عن غيره من علماء الفيزياء الذين كانوا قاب قوسين أو أدنى من الوصول إلى حل للمأزق الذي وقع فيه علم الفيزياء بعد تجربة ميكلسون - مورلي، هي أنه استطاع أن يواجه هذا الجشطلت القوي المتمثل في البناء التقليدي لعلم الفيزياء، وأن يكون تفكيره من المرونة بحيث يستطيع أن يتجاوز البحث عن احتمالات الحل من داخل هذا النسق. ولقد كان كثير من العلماء، وعلى الأخص بوانكاريه وينكوفسكي أستاذ أينشتين، على بعد خطوة واحدة من الوصول لنظرية في النسبية. ولكن تفكيرهم لم يتصف بالمرونة التي تجعلهم يفكرون خارج النسق السائد ويحطمون الجشطلت المستقر في الأذهان.

8 الخصائص النفسية للمبدعين في مجال العمارة

عرضنا في الفصول السابقة للإبداع في مجالات الفن المتنوعة ابتداء من الشعر والرواية إلى الفن التشكيلي، وكذلك عرضنا للإبداع في العلم. والآن نعرض للإبداع في أحد المجالات التي تجمع بين الفن والعلم في نفس الوقت ألا هو مجال العمارة الذي يتطلب من الخبير فيه أن يكون فنانا وعالما على السواء: فنانا في أن تصميماته ينبغي أن تشبع رغبات الجمهور من ناحية، وعالما في أنها يجب أن تتلاقى مع متطلبات المتانة والراحة من ناحية أخرى. وهكذا فان الإنتاج الإبداعي في العمارة يكون على السواء تعبيرا عن المهندس المعماري، وعلى هذا فهو إنتاج شخصي إلى حد بعيد، ويمثل في نفس الوقت التقاء غير شخص لمتطلبات مشكلة خارجية. ودراسة الإبداع من خلال العمارة يمكن أن تطلعنا على ما يميز المبدعين عامة لأنه يحتل مرتبة وسطى بين الإبداع في الفن وفي العلم.

ففي الإبداع الفني الذي يتمثل في عمل الشعراء والروائيين والكتاب يكون الإنتاج تعبيرا واضحا عن

الحالات الداخلية للمبدع وحاجاته ومدركاته ودوافعه الشعورية واللاشعورية وما شابه ذلك. وفي هذا الطراز من الإبداع يخرج المبدع شيئا من ذاته إلى المجال العام. أما في الإبداع العلمي فان الإنتاج الإبداعي يكون غير متعلق بالمبدع كشخص، فهو هنا يسلك في إنتاجه الإبداعي - إلى حد كبير - كما لو كان وسيطا بين الحاجات الداخلية والأهداف المحددة من الخارج. ويتمثل هذا النوع من الإبداع في عمل علماء الطبيعة والباحثين الصناعيين والمهندسين، أو هو يتمثل ببساطة في كل من يجري على بعض جوانب بيئته تغييرا يؤدي إلى إنتاج جديد وذي قيمة، ولكنه يضيف في نفس الوقت جزءا من نفسه. أو من أسلوبه كشخص إلى المحصلة الناتجة عن عملية الإبداع. أما ما يمثل المرتبة الوسطى بين هذين النوعين من الإبداع فهو العمارة وشبيه بها في هذا المجال أيضا الرياضة فعلماء الرياضة يسهمون في العلم ومجهوداتهم الإبداعية تتمثل - حتى بالمعنى الواقعي تماما - العوالم الشخصية التي يعبرون فيها عن أنفسهم كما يفعل الفنان في إبداعه. وقد قام «ماكينون» بدراسات سابقة على مجموعات تنتمي إلى كل هذه الفئات (1).

وسنتناول في هذا الفصل دراسة فريدة في نوعها، قام بها أحد علماء النفس المبرزين هو دونالد ماكينون (2) D. R. Mackinnon وماكينون يأخذ موقفا فريدا بين علماء النفس الذين تعرضوا لدراسة الإبداع، فهو يرفض استعمال الاختبارات التي تقيس القدرات الإبداعية كمحك للتنبؤ بالإبداع الكامن - مثلما فعل الكثيرون ممن درسوا الإبداع كجيلفورد - بل هو يرفض الاعتراض بهذا الإبداع ويشكك في قيمته التنبؤية بالنسبة لمستقبل الأفراد الذين يكتشف عندهم.

ويبدأ ماكينون دراسته بمحاولة الوصول إلى تعريف جديد للابداع، وذلك نظرا لأنه يعارض كل التعريفات القائمة التي وضعها علماء النفس الذين أجروا دراسات متنوعة للابداع. ويبني ماكينون معارضته هذه على سببين، أولهما أن هناك تعريفات مختلفة للابداع، وثانيهما أن التعريف شيء مهم لبداية أي دراسة، لأنه هو الذي سيحدد الأشخاص الذين يختارهم كعينة للبحث. ويرى ماكينون أن الإبداع الحقيقي يتحقق بثلاثة شروط على الأقل: أولها أنه يتضمن استجابة أو فكرة جديدة أو على الأقل: التكرار (إحصائيا). إلا أن الجدة أو الأصالة في الفكر أو في الفعل غير كافية، رغم

أنها تمثل جانبا أساسيا وضروريا للإبداع. وماكينون يرى أنه لكي تكون أي استجابة جزءا من عملية الإبداع يجب أن تتكيف بصورة ما مع الواقع، بمعنى أنها يجب أن تستخدم في حل مشكلة ما حلا صالحا أو تنجز هدفا معروفا، وهذا هو الشرط الثاني للإبداع. أما الشرط الثالث فهو أن الإبداع الحق ينبغي أن يتضمن تدعيما وتأكيدا لهذه الفكرة الجديدة التي نصل إليها عن طريق الاستبصار بالمشكلة المطلوب منا حلها، وتقييما وتنمية لها إلى أقصى حد ممكن.

وإذن فالإبداع، تبعا لوجهة نظر ماكينون، عملية ممتدة في الزمان تتميز بالأصالة والتكيف والتحقيق. ويمكن أن تكون قصيرة كما في الارتجال الموسيقي، ويمكن أن تتضمن امتدادا عظيما في الزمن مثلما تطلب إبداع نظرية التطور من داروين سنوات طويلة من المعاناة لعملية إبداع هذه النظرية التي أثرت على كثير من العلوم. وتقبل مثل هذا التصور للإبداع له نتيجتان على جانب كبير من الأهمية بالنسبة للبحوث في هذا المجال. فهو يعني أولا انه يجب ألا نبحث عن دراسة الإبداع حينما يكون كامنا، ولكن بعد أن يتحقق ويجد تعبيرا عن نفسه في أعمال إبداعية ملموسة وواضحة. والنتيجة الثاني هي أن مثل هذا التصور يضطرنا لان نرفض أداء الأفراد على اختبارات الإبداع باعتباره دليلا أو محكا للإبداع. فهذه الاختبارات حينما تطلب من الشخص مثلا أن يفكر في الاستعمالات غير المعتادة لأشياء مألوفة، أو النتائج التي تترتب على أحداث غير عادية (3)، ربما كانت تقيس فعلا ندرة التكرار أو الأصالة في أفكار الشخص في استجابته على بنود محدده للاختبار. إلا أنها تفشل في الكشف عن المدى الذي يمكن لهذا الشخص أن يبلغه عندما يواجه بمشكلات الحياة الواقعية فيستطيع مواجهتها بحلول جديدة ومتكيفة مع الواقع ويكون مدفوعا في نفس الوقت لتطبيقها في كل ما يتفرع عن هذه المشكلات. وعلى أساس هذا التحديد، فان ماكينون يقصر بحوثه على دراسة الإبداعية الذين أظهروا بالفعل مستوى مرتفعا من العمل الإبداعي. وعلى هذا الأساس أيضا اختار عينة بحثه هذا من المهندسين المعماريين. أما عن المنهج الذي اتبعه في اختيار هذه العينة فهو يعتمد أساسا على تقديرات المحكمين من الخبراء في هذا المجال. والحق أنه عني باختيار هؤلاء الخبراء عناية شديدة. واعتمد على

أكثر من مجموعة من هؤلاء المحكمين، كما اهتم اهتماما كبيرا أيضا بثبات هؤلاء المحكمين كمقدرين للإبداع. ويؤدي هذا المنهج في رأيه إلى الثقة لان أي محاولة لاكتشاف السمات المميزة للأفراد المبدعين يمكن أن تنجح إلى حد كبير إذا ما أمكن لجماعة معينة من الخبراء المؤهلين أن تتفق على من هو الأكثر ومن هو الأقل إبداعا من بين العاملين في مجال ما. وقد بدأ ماكينون في دراسته هذه للمهندسين المعماريين بسؤال مجموعة من الخبراء هم خمسة من أكبر أساتذة العمارة، يعمل كل منهم مستقلا عن الآخرين، أن يحددوا أو يعينوا له أكثر 40 مهندسا معماريا إبداعا في الولايات المتحدة. وكانت النتيجة أن قدموا له أسماء 86 مهندسا بدلا من 40، وقد أظهروا فيما بينهم اتفاقا كبيرا عليهم، ومع ذلك فان ماكينون لم يكتف بهذا كمحك نهائي للإبداع. بل طلب من 11 ناشرا للمجلات الأمريكية الرئيسية في العمارة أن يرتبوا 64 من هؤلاء المهندسين الـ 86 وهم الذين دعوا للمساهمة في الدراسة، حسب درجة إبداعهم. وبعد ذلك أيضا طلب من 40 مهندسا من هذه المجموعة الأخيرة، وهم الذين قبلوا الدعوة للمساهمة في هذه الدراسة، طلب منهم أن يرتبوا الـ 64 مهندسا الذين وجهت إليهم الدعوة، بما في ذلك أنفسهم، حسب درجة إبداعهم وكان الارتباط بين تقديرات الناشرين وتقديرات المهندسين لأنفسهم في الإبداع ارتباطا كبيرا (0,88) ومن الواضح إذن انه تحت ظروف معينة، وبالنسبة لجماعات معينة يمكن الوصول إلى اتفاق ملحوظ حول الإبداع الخاص بمجموعة من الأفراد الذين هم أعضاء في إحدى المهن. وهذا ما يمثل المطلب الأساسي لأي دراسة فعالة للمبدعين. أما المطلب الثاني الذي ينبغي أن يتوفر للدراسة الناجحة لسمات المبدعين - في رأي ماكينون - فهو رغبتهم وإرادتهم لان يقبلوا إخضاع أنفسهم لهذه الدراسة. ولهذا وجه 64 دعوة للمهندسين الذين يمكنهم المساهمة في الدراسة فتلقى 40 ردا بالموافقة. وكانت الدعوة تطلب من هؤلاء الأساسي الحضور إلى مقر معهد قياس الشخصية وبحوثها (4) في بركلي بكاليفورنيا في عطلة نهاية الأسبوع لكي يكونوا موضوعا للدراسة المتوسعة. وفي هذا المعهد كانوا يخضعون للدراسة في مجموعات تتكون كل منها من عشرة أفراد، بواسطة وسائل متنوعة مثل تجارب حل المشكلة، والاختبارات الإسقاطية المصممة خصيصا لاكتشاف ما لا يعلمه الشخص

عن نفسه، أو لا يستطيع أو لا يريد، أن يكشفه عنها، وكذلك الاختبارات والاستبيانات التي تسمح للفرد بأن يظهر جوانب متنوعة من شخصيته، وأن يعبر عن اتجاهاته وميوله وقيمه، والاستبارات أو المقابلات المتعمقة التي تغطي تاريخ الحياة كله وتكشف في نفس الوقت عن التكوين الحالي للشخصية. وكان هناك أيضا مواقف اجتماعية معدة خصيصا من نمط مواقف المعاناة أو الضغط والشدة Stress Situation التي تستثير السلوك الحقيقي للشخص في دور اجتماعي محدد.

وقد اختلفت استجابة الأشخاص المبدعين لهذه الدعوة لان يكشفوا عن أنفسهم تحت مثل هذه الظروف اختلافا كبيرا. ففي طرف نجد أولئك الذين رفضوا بغضب ما اعتبروه جسارة من علماء النفس لاجترائهم على دراسة ما يعتبرونه هم شيئا سحريا لا يمكن دراسته، وهو عملية إذن. وفي الطرف الآخر نجد هؤلاء الذين أجابوا بحفاوة وحماس وترحيب على هذه الدعوة للإلهام في إتاحة فهم أفضل للشخص المبدع ولعملية إذن. وقد مثل هذا الموقف مشكلة محيرة أمام القائمين بالبحث: فهل هؤلاء الذين يرغبون في التعاون مع الباحثين يختلفون في أشياء هامة عن هؤلاء الذين يرفضون ذلك. ولكي يطمئن الباحث إلى عدم وجود أي تحيز في اختيار هذه العينة من الأساسي الذين قبلوا الدعوة للبحث، حسب متوسط تقديرات الخبراء لإبداع مجموعة الـ 24 الذين رفضوا تلبية الدعوة وقورن بمتوسط مجموعة الـ 40 الذين قبلوها فوجد أنه متماثل. وكذلك تمت مقارنة تقديرات الناشرين للمجموعتين فلم توجد إلا فروق ضئيلة غير جوهرية. وهذا يعني أن المجموعتين لا تختلفان عن بعضهما في الأبدع، وعلى هذا فالمجموعة التي قبلت الدعوة لان تدرس لا تقل في إبداءها عن مجموعة الذين لم يلبوا الدعوة. هؤلاء الأربعون يمثلون مجموعة من المهندسين المعماريين المرتفعين في الأبدع.

وهناك مطلب ثالث ينبغي أن يتوفر في أي دراسة ناجحة لسمات الأشخاص المتفوقين في الأبدع في أي مجال للإنتاج، وهو أن تمثل المهنة بشكل عريض في هؤلاء الذين ذكر أنهم أكثر إبداعا من غيرهم، بحيث لا تتدخل الصفات المميزة للعينة المقيدة في تحديد إبداعهم، بمعنى أن تكون هذه الصفات هي المميزة لكل أعضاء المهنة سواء أكانوا مبدعين أم لا. أي

أن تكون صفاتا تميز الجماعة المهنية ككل، ولا تكون قاصرة بأي شكل على أعضاء المهنة المتفوقين في الأبدع فحسب. وقد تطلب هذا الأمر بالنسبة لعينة المهندسين المعماريين، إضافة عينتين أخريتين للدراسة، كانت كل منهما مكافئة لعينة المتفوقين في إضافة (وسيطلق عليها عينة المهندسين الأولى) فيما يتعلق بالسن والمكان الجغرافي لمارسة المهنة. فأفراد العينة الإضافية الأولى (وسيطلق عليها عينة المهندسين الثانية) كان لهم على الأقل سنتين من الخبرة في العمل بالاشتراك مع واحد من مجموعة المهندسين المبدعين الأصلية. والعينة الإضافية الثانية (وسيطلق عليها عينة المهندسين الثالثة) تتكون من مهندسين معماريين لم يعملوا أبدا مع أي مهندس من المجموعة المبدعة.

والهدف من اختيار هذه العينات الثلاث بهذه الطريقة هو تقديم مدى عريض ومتسع من الموهبة الإبداعية بشكل كاف لكي يمثل المهنة ككل. فحينما حسبت تقديرات إضافة على مقياس متدرج من تسع نقاط بواسطة ست مجموعات من المهندسين المعماريين والخبراء في العمارة، كان متوسط مجوعة المهندسين الأولى 5,46، ومجموعة المهندسين الثانية 4,25، ومجموعة المهندسين الثالثة3,54. وكانت الفروق في متوسط هذه التقديرات بين المجموعات الثلاث فروقا جوهرية وذات دلالة إحصائية مرتفعة.

بعد هذه الإفاضة في عرض تصميم البحث والاحتياطات المنهجية التي اهتم ماكينون باتباعها بالنسبة لمحكات إضافة المبنية على أساس تقديرات الخبراء والناشرين من ناحية وبالنسبة للعينة وحسن تمثيلها للمهندسين المعماريين بكل فئاتها من ناحية أخرى، بعد هذا كله ننتقل إلى عرض نتائج هذه الدراسة الشيقة الهامة. والحق أن هذه النتائج متعددة، وتتميز بالخصوبة والثراء لأن هذا الباحث قد استخدم العديد من الأدوات والوسائل التي تتيح له مثل هذا التعدد وهذه الخصوبة في النتائج.

نتائج البحث:

١ - تقبل الذات:

يبدأ ماكينون بعرض نتائج اختباره لتقبل الذات، فيقرر أن الأفراد المتفوقين في إضافة يميلون لان يكون لديهم رأي طيب عن أنفسهم. ويتبين

هذا أيضا من العدد الكبير للصفات المحبوبة التي يستخدمونها في وصف الذات. كما يتبين من الدرجات المرتفعة نسبيا التي يحصلون عليها في اختبار يقيس التقبل الأساسي للذات Basic acceptance of the self على الرغم من وجود بعض التناقض الشكلي هنا لان التقبل الأساسي الكبير للذات يسمح للأشخاص الأكثر إبداعا بأن يتكلموا عن أنفسهم بصراحة أكثر وبنقد أكبر بطريقة غير مألوفة، وهذا ما يتعارض مع ذكر عدد كبير من الصفات المحبوبة في إدراك الذات.

ويتضح من هذا أن صورة الذات عند من هم أكثر إبداعا تختلف عن صورة الذات عند من هم أقل إبداعا. فمثلا يصف مهندسو المجموعة الأولى أنفسهم بأنهم مجددون، ذوو عزم، إستقلاليون، فرديون، متحمسون، صناعون. بينما يصف مهندسو المجموعتين الثانية والثالثة أنفسهم غالبا بأنهم مخلصون، أهل للثقة وللمسئولية، يعتمد عليهم، وذوو تفكير واضح، متسامحون، ومتفهمون لعملهم. وباختصار فان المهندسين المبدعين يؤكدون على الجانب المتعلق بأصالتهم واستقلاليتهم وفرديتهم وحماسهم، بينما يؤكد المهندسون الأقل إبداعا على الجانب المتعلق بالمنطق والخلق الطيب والفضائل الأخلاقية والتعاطف والاهتمام بالآخرين.

أما عن الاختلاف بين وصف الذات كما هي بالفعل (الذات الواقعية) والذات المثالية، أي كما يحب المرء أن يكون، فيتشابه فيه كل المهندسون بشكل ملحوظ، بصرف النظر عن مستوى إبداعهم. فأفراد المجموعات الثلاث قد كشفوا عن رغبتهم في المزيد من الجاذبية الشخصية، والثقة بالنفس، والنضج، والكفاية العقلية، ومستوى أعلى من الطاقة وعلاقات اجتماعية أفضل. ورغم هذا الاتفاق بين المجموعات الثلاث إلا أن المهندسين في المجموعة للأولى يزيدون على ذلك أنهم يحبون أن يكونوا في الصورة المثالية للذات أكثر حساسية، بينما المهندسون في كل من المجموعتين الثانية والثالثة يريدون أن يكونوا في الصورة المثالية للذات أكثر أصالة، ولكن في نفس الوقت أكثر ضبطا لذاتهم وخضوعا للنظام.

2- الصحة النفسية:

ينتقل ماكينون بعد ذلك إلى عرض النتائج الخاصة بالصحة النفسية

حتى يدحض الفكرة الشائعة عن الارتباط الوثيق بين العبقرية والجنون، فيقارن بين الصفحات النفسية Psycholigical Profiles للمجموعات الثلاث الناتجة من اختبار منيسوتا للشخصية الذي أعد أصلا لقياس الميل للاضطرابات العقلية والنفسية الشائعة مثل الاكتئاب والهستريا والبرانويا والفصام.. وما شابه ذلك. ويلاحظ أن متوسط درجات الهندسهين المبدعين من المجموعة الأولى على المقاييس الثمانية التي تقيس قوة هذه الاستعدادات المرضية تزيد من 5 إلى 10 درجات عن متوسط درجة الجمهور العام وهي 50 درجة. ولكن ماكينون ينوه بأن هذا الارتفاع في الدرجات على تلك المقاييس لا يعني نفس وظيفته في شخصية المرضى الموجودين بالمستشفيات بالنسبة لهؤلاء المهندسين المبدعين الذين يسيرون على غير ما يرام في حياتهم الشخصية والمهنية. ويلقى تاريخ الحياة الذي عرف منهم أثناء المقابلة السيكاترية التي أجريت معهم الضوء على ذلك، اذ يتضح منه أن هذا الارتفاع في الاستعدادات المرضية لا يوحي بالمرض بقدر ما يوحي برجاحة العقل، وتركيب وثراء الشخصية، والنقص العام في النزعة الدفاعية defensiveness، والصدق في وصف الذات. وبعبارة أخرى، تفتح على التجربة، وعلى الأخص تجربة الحياة الداخلية للفرد (5). وقد تكشف إدراك الشخص المبدع وتفتحه على ثراء وتركيب الخبرة بشكل ملحوظ في مقياس الفن الذي سبقت الإشارة إليه. فقد أظهر كل المبدعين تفضيلا واضحا للأشكال المعقدة واللاتماثلية وكان هذا التفضيل أقوى كلما كان الشخص أكثر إبداعا. ويتأكد ذلك من نتائج مقياس آخر يقيس تفضيل الإدراك المركب، وأظهر ارتباطا جوهريا بالإبداع في عينة المهندسين المبدعين كما تأكد من نتائج اختبار لترتيب المكعبات الملونة في أشكال من الموزايكو حيث تبين أن المبدعين يفضلون اختيار عدد أكبر من الألوان. وقد وجد عند المهندسين المبدعين ارتباط جوهري بين عدد الألوان المختارة ودرجة الإبداع كما قدرها الخبراء.

وإذا حاولنا أن نفهم معنى لهذه التفضيلات على مقياس الفن، وفي اختبار الألوان وفي الاختبار الذي يقيس تفضيل الإدراك المركب، سيبدو لنا واضحا أن الأشخاص المبدعين يكونون مستعدين بوجه خاص لتقبل التركيب والتعقيد، بل وحتى الفوضى في مدركاتهم، دون أن يصبحوا قلقين نتيجة لهذا الاختيار. وليس صحيحا أنهم يفضلون الفوضى في حد ذاتها - بل

انهم يفضلون الثراء الموجود في الشيء غير المنظم في مقابل القيود التي تحدد الشيء البسيط المنظم. ويبدو أن التعدد غير المنظم الذي يتمثل في الفوضى يثير فيهم حاجة ملحة، يخدمها عندهم قدرة ممتازة على إنجاز عملية تنظيم جديدة أكثر صعوبة وأبعد منالا، يريدون لأنفسهم ممارستها.

الميل للأنوثة:

ويبدو أن أكثر الجوانب إثارة للدهشة في الصفحات النفسية لاختبار منيسوتا بالنسبة لكل مجموعات المبدعين من الذكور هو حصولهم على درجات مرتفعة جدا على مقياس «الأنوثة - الذكورة». وقد تأكد هذا الميل لدى المبدعين الذكور للحصول على درجات مرتفعة نسبيا على الأنوثة من نتائج اختبارين آخرين (6). ويتضح من هذا أن الشخص الأكثر إبداعا هو الذي يكشف أكثر عن تفتحه على مشاعره وانفعالاته الخاصة، وعن عقل حساس، وتفهم لمعرفة الذات، واهتمامات واسعة تتضمن الكثير مما يعتقد في الثقافة الأمريكية أنه ذو طابع أنثوي، كما يبدو انه يعبر عن الجانب الأنثوي من طبيعته أكثر مما يفعل الشخص الأقل إبداعا. وإذا عبرنا عن ذلك بلغة عالم النفس السويسري كارل يونج، فان الأشخاص المبدعين يكونون غير متوحدين تماما بأدوار شخصياتهم الذكرية بحيث لا ينكرون على أنفسهم التعبير عن السمات الأنثوية في الذات. ومن المؤكد أن التوازن بين الميول والسمات، وبين التوحدات الذكرية والأنثوية، يكون بالنسبة لبعض الناس توازنا مزعزعا غير ثابت. وقد ظهر بالنسبة للكثير من المهندسين المبدعين أن التسوية التي وصلوا إليها في الوقت الراهن لهذه الجوانب العكسية من طبيعتهم لم تتم بشكل واضح إلا بعد ضغوط نفسية كبيرة ومقاومة لكثير من مشاعر القلق والاضطراب.

3- طراز الشخصية:

يتكشف تفتح الشخص المبدع على التجربة بشكل أكبر في اختبار يكشف عن طراز الشخصية، وهو موضوع على أساس عريض من نظرية كارل يونج في الوظائف السيكولوجية للأنماط. وفكرة هذا الاختبار (7) تقوم على أساس أنه حين يستخدم المرء عقله لأي غرض فهو أما أن يأتي فعلا

للإدراك أو فعلا للحكم Judgment. ومعظم الأشخاص يميلون لان يظهروا تفضيلا لواحد من هذين الفعلين بشكل متسق، فهم يفضلون إما الإدراك وإما الحكم، هذا بالرغم من أن كل فرد يدرك ويحكم معا. وربما يقود التفضيل المألوف للاتجاه للحكم إلى تكوين بعض الأحكام المسبقة Prejudgings عند الفرد، أو على الأقل الاتجاه إلى أن يعيش المرء حياة منظمة، مقيدة، ومخططة بعناية. بينما ينتج عن الاتجاه الإدراكي حياة أكثر تفتحا على الخبرة تتميز بالمرونة التلقائية. فالطراز الحكمي Judging Type يؤكد تأكيدا أكبر على ضبط وتنظيم الخبرة، بينما الطراز الإدراكي يميل لان يكون أكثر تفتحا وتقبلا لكل الخبرات. وقد تبين من دراسات ماكينون أن معظم الأدباء وعلماء الرياضة والمهندسين المبدعين كانوا من النمط الإدراك. ولم توجد أغلبية للنمط الحكمي إلا بين العلماء المشتغلين بالبحوث، وحتى في هذه المجموعة يلاحظ وجود ارتباط إيجابي بسيط بين تفضيل العالم للإدراك وبين إبداعه المقدر باعتباره باحثا علميا. أما بالنسبة للمهندسين المعماريين فان تفضيل الإدراك يرتبط ارتباطا إيجابيا لا بأس به بالإبداع كما قدره المحكمون من الخبراء (8).

والتفضيل الثاني الذي يقيسه هذا الاختبار هو تفضيل أحد الطرازين الآتيين للإدراك، الإدراك الحسي الذي هو نتيجة مباشرة لما نعرفه عن الأشياء بواسطة الحواس، في مقابل الإدراك الحدسي أو الحدس Intuition الذي هو إدراك غير مباشر للمعاني والإمكانيات الأعمق اللاصقة بالأشياء والمواقف. ومرة أخرى نقول إن كل فرد يحس ويحدس، ولكن المعايير الأولية للاختبار تبين أنه في الولايات المتحدة كلها يوجد ثلاثة من كل أربعة أشخاص يفضلون الإدراك الحسي ؟ الذي يتركز في الخبرة الحسية المباشرة، ويركزون انتباههم على الحقائق الموجودة فعلا. أما الواحد الباقي من كل أربعة الذي يظهر تفضيلا للإدراك الحدسي فهو ينظر من خلال معبر بين ما هو معطى وحاضر وما لم يفكر فيه بعد، ويركز عادة على الإمكانيات.. ويتوقع من الأشخاص المبدعين ألا يستجيبوا للمنبه أو المثير الموجود أمامهم، بل أن يكونوا دائما منتبهين إلي ما لم يحقق حتى الآن. وبينما نجد في المجتمع 25٪ فقد من الحدسيين، نجد بالمقابل أن 90٪ من الأدباء المبدعين، و 92٪ من علماء الرياضة، و 93٪ من العلماء المشتغلين بالبحوث حدسيون. أما

المهندسون المعماريون المبدعون فان 100 ٪ منهم، أي كلهم حدسيون كما يقيسهم هذا الاختبار.

ونحن في حكمنا على الخبرة أو في تقييمنا لها نستخدم - بناء على نظرية يونج المبني عليها الاختبار - أما التفكير أو الشعور. والتفكير عملية منطقية تهدف إلي تحليل غير شخصي للحقائق ووزنها، بينما الشعور عملية إحساس وتقدير أو تقييم للأشياء تعطيها قيمة شخصية وذاكية. ويبدو أن تفضيل التفكير أو الشعور أقل ارتباطا بإبداع المرء. فمن بين المجموعات التي درسها مكانيون كان الأدباء فقط هم الذين يفضلون الشعور. أما علماء الرياضة والعلماء المشتغلون بالبحوث والمهندسون فيفضلون التفكير، بينما انقسم المهندسون المعماريون إلي نصفين في تفضيلهم لإحدى هاتين الوظيفتين. وهذا يعني أنهم يجتمعون بين خصائص العلماء وخصائص الفنانين.

والتفضيل الأخير في طرز يونج وفي هذا الاختبار هو التفضيل المعروف بين الانطواء أو الانبساط. وقد حصل حوالي ثلثي الأفراد في كل مجموعات المبدعين التي درسها ماكينون على درجات تشير إلي انهم إنطوائيون. ومع هذا فليس هناك دليل على أن العكس صحيح، أي أن الإنطوائيين يكونون بالتالي أكثر إبداعا من الإنبساطيين.

وبالنسبة للتفضيلات بين الميول والقيم، لا بد أن نتوقع فررقا بين المبدعين ومن هم أقل إبداعا. وقد توفرت لماكينون بالفعل أدلة على ذلك من اختبار سترونج للميول المهنية (9). فقد أظهر كل أفراد المجموعات الإبداعية المختلفة ميولا مشابهة للميول التي تميز كلا من السيكولوجي، والصحفي، والمحامي، والمهندس المعماري، والفنان، والموسيقي. كما أظهروا نفورا من ميول موظفي المكاتب، وموظفي البنوك، والتاجر، والمزارع، والنجار، والطبيب البيطري، ورجل البوليس. وهذا يكشف عن عدم اهتمام الأشخاص المبدعين نسبيا بالتفاصيل الصغيرة، أو بالحقائق كما هي، بل يكونون أكثر اهتماما بمعناها وبتضميناتها. وهم يمتلكون مرونة معرفية كبيرة ومهارة لفظية، ويهتمون بعمليات الاتصال مع الآخرين والسرعة في القيام بها. ويهتمون بالنواحي الذهنية ولا يهتمون نسبيا بضبط نزواتهم وتصوراتهم أو نزوات وتصورات الآخرين.

أما في اختبار البورت - فرنون للقيم الذي يقيس تفضيل الفرد للقيم الست التي وصفها سبرنجر (القيم النظرية، والاقتصادية، والجمالية، والاجتماعية، والسياسية، والدينية)، فقد أظهرت كل مجموعات المبدعين تفضيلا عاليا للقيم النظرية والجمالية فعند العلماء المبدعين المنتقلين بالبحوث كانت القيمة العليا هي القيمة النظرية تليها القيمة الجمالية. وعند المهندسين المعماريين المبدعين كانت القيمة الأعلى هي القيمة الجمالية تليها في ارتفاعها القيمة النظرية. وبالنسبة لعلماء الرياضة المبدعين كانت القيمتان الجمالية والنظرية على نفس الدرجة من القوة والارتفاع. وإذا اتفقنا مع مؤلفي الاختبار في أن هناك نوعا من التناقض والصراع بين القيمة النظرية بما فيها من اهتمام بالحقيقة والمعرفة المنطقية والقيمة الجمالية بما فيها من اهتمام انفعالي بالشكل والجمال، فما يبدو بالنسبة للمبدع هو أنه يمتلك القدرة على أن يقبل التوتر الذي يخلقه في نفسه هذا التعارض القوي للقيمتان، ويبدو أنه في حالات الإبداع الذي يجمع بين العلم والفن (كالرياضة والهندسة المعمارية) يصل المبدع إلى نوع من التوفيق بينهما. والواقع أن الشخص المبدع في هذين المجالين لا يكتفي عادة بأن يصل إلى حل للمشكلة التي تقابله، بل انه يحرص على إشباع حاجة أبعد من ذلك وهي أن يكون هذا الحل أنيقا ورشيقا. فهو يبحث عن الحق والجمال معا.

4- صفات المبدعين:

أما عن صفات الشخص المبدع، وخاصة المهندس المعماري، كما يكشف عنها اختبار جف للشخصية (15)، فيمكن إجمالها فيما يلي:

فهو يكون مسيطرا، يمتلك الصفات والخصائص التي توصله لتحصيل المكانة الاجتماعية ويتميز بأنه تلقائي وواثق من نفسه أثناء مواقف التفاعل الاجتماعي والشخصي، ومع هذا فهو ليس صاحب مزاج اجتماعي أو مشارك في الجماعة بشكل ملحوظ. وهو ذكي وصريح وسريع الخاطر والنكتة. وهو من النمط الآخذ الذي يطلب Demanding، عدواني ومتمركز حول ذاته، وذو قدرة على الإقناع، ويتميز بالطلاقة اللفظية والثقة بالنفس وتأكيد الذات، كما يتميز المبدعين حد كبير بعدم تعطيل تعبيره عن همومه وشكواه.

وهو نسبيا خال من المقاومات التقليدية وأنواع الكف المختلفة. وهو لا يهتم أو يشغل باله بالانطباع الذي يتركه في الآخرين، وهذا ربما يساعد على الاستقلال والتلقائية بدرجة كبيرة، ويكون المبدعين حد كبير مستعدا للاعتراف بالآخرين وتقبل وجهات النظر غير العادية وغير المألوفة. كما يكون مدفوعا بشكل قوي للإنجاز في المواقف التي تستدعي الاستقلال في الفكر والعمل. وهو يختلف عن زملائه الأقل إبداعا في أنه يكون أقل ميلا للاجتهاد في الإنجاز في المواقف التي تتطلب أو يتوقع فيها سلوكا إنصياعيا Conforming behaviour، وهو في النهاية ذو عقلية سيكولوجية، وأكثر مرونة، ويحصل على درجة أكبر في الميول الأنثوية.

ونظرا لأن اختبارات التداعي Association توفر أحد المحكات الهامة للأصالة، حيث أن الأشخاص المبدعين يميلون لإعطاء استجابات طريفة وغير مألوفة على هذه الاختبارات، لذلك قام ماكينون بتضمين بحثه اختبارا لتداعي الكلمات.. وقد وجد أن غرابة المستدعيات العقلية تمثل بالفعل أحد المحكات التنبؤية للإبداع، وخاصة حينما تكون هذه المستدعيات معطاة من ١ ٪ المبدعين ١٥ ٪ من أفراد العينة، حيث يكون وزنها أكبر من تلك التداعيات المأخوذة من أكثر من هذه النسبة. وقد وجد ارتباطا إيجابيا كبيرا بين هذا المقياس لطرافة التداعيات العقلية وندرتها وبين الإبداع كما يقدره المحكمون (١١).

مراجع وهوامش

1- يمكن الرجوع إلى المؤلفات والبحوث التالية لماكينون: D. W. Mackinnon

a) “What do we mean by talent and how do we test for it ?” In: The search for talent. New York: College. Entrance Examination Board, 1959, PP. 20-29.

b) The highly effective individual, Teachers’ College Rec., 1960, 61: 367-378.

c) The Creative person, Berkley, Calif., University of California Press, 1962.

2- Mackinnon, D. W., The Nature and nurature of creative talent, Amer., Psychologist, 1962, 7.

أنظر أيضا: حسن عيسى، 1968: المرجع السابق، الفصل الرابع من صفحة 67: صفحة 79.

3- عرضنا نماذج من اختبارات جيلفورد التي تتطلب مثل هذا النشاط في الفصل الثالث.

4- Institute of Personality Assessement and Research

5- تتفق هذه النتيجة مع نتائج دراسات روجرز سنة 1954، وماسلو سنة 1959 عن إبداع تحقيق الذات، فكلا من هذين الباحثين يؤكد أيضا بدرجة كبيرة على التفتح على التجربة بدلا من تبني مفاهيم وتصورات غير ناضجة، وعلى الاعتماد على التقييم الذاتي للأمور بدلا من الاهتمام الزائد بآراء الآخرين (انظر الفصل الثاني).

6- هما مقياس الأنوثة «Fe» من اختبار كاليفورنيا السيكولوجي لجف C. P. I. ومقياس الذكورة-الأنوثة في اختبار سترونج للميول المهنية.

7- الاختبار هو: Meyers-Briggs Type Indicator.

٩ سمات شخصية المبدعين

ركزنا في الفصول السابقة على فعل الإبداع نفسه وكيف تتم عملية الإبداع في الشعر وفي الرواية وفي فن التصوير، وكذلك في العلم وإبداع النظريات العلمية.

وقد حان لنا الآن أن نتحدث عن المبدعين أنفسهم وعن شخصيتهم وتكوين هذه الشخصية، وما الذي يمكن أن تختلف فيه عن شخصية سائر الناس الذين لم يتميزوا بالإبداع أو التفوق في أي مجال من المجالات، وما هي السمات التي يمكن أن تميز هذه الشخصيات المبدعة.

مفهوم سمات الشخصية:

ولا بد لنا قبل أن نسترسل في هذا الحديث أن نحدد منذ البداية ما هو المقصود بكلمة «سمات الشخصية» التي أصبحت تستخدم في علم النفس الحديث كمفهوم واضح المعالم ومحدد المعاني. إن السمة عند علماء النفس كمثل استعدادا عاما أو نزعة عامة تطبع سلوك الفرد بطابع خاص وتشكله وتلونه وتعين نوعه وكيفيته. وهم يقصدون من استخدام هذا المفهوم للسمة إلى محاولة تفسير السلوك الظاهري للأفراد عن طريق افتراض وجود

«استعدادات» معينة عندهم، تكون هي المسئولة عن هذا السلوك وعن الثبات والاتساق الذي نلاحظه فيه. ولهذه الفكرة جانبان: الأول هو وجود استعداد مستقل عن الظروف الخارجية للبيئة. والثاني هو العمومية أو الثبات والاتساق في السلوك الفردي الناتج عن السمات. وهذان الجانبان مرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا.

ويرى البورت (1) صاحب الفكرة السابقة أن السمات يمكن أن تنتظم في شكل مدرج هرمي تسوده أما سمة واحدة رئيسية أو عدة سمات مركزية، ويلي ذلك مجموعة من السمات الثانوية فهناك من الأفراد من يبرز ويتميز عن غيره بسبب سمة معينة رئيسية تسيطر على سلوكه وتميزه، ويصبح مثل هؤلاء الأفراد نموذجا وطرازا نصف الآخرين بالإشارة إليه فنقول عن الشخص الذي يشتهر بكثرة مغامراته العاطفية أنه «دون جوان»، وعن الشخص المتردد الذي لا يحسم الأمور انه «هاملت»، وعمن يعجب بنفسه ويزهو بها ويتيه فخرا بأنه «نرجس»، وهذا يشير إلى طراز فريد من الناس تميزوا بصفة رئيسية طبعت كل حياتهم وهم عادة قليلو العدد، بينما أكثر الناس تسيطر على سلوكهم وتشكله مجموعة قليلة من السمات التي يمكن وصف شخصياتهم من خلالها. هذا بالإضافة إلى أن كل فرد من الأفراد يتمتع بعدد آخر من السمات الثانوية الصغرى التي تثيرها مجموعة من المنبهات المحددة الضيقة، وتنتج عن إثارتها كذلك مجموعة من الاستجابات المحددة الضيقة المكافئة لها. ويمكن أن نطلق على هذه السمات الثانوية اسم «الاتجاهات» بدلا من السمات، وذلك لتعددها واتصالها بمواقف محددة.

ويتضح من فكرة التنظيم السابقة أنه لا يمكننا وصف شخصية فرد ما بمجرد حصر السمات الموجودة عنده ووصفها، بل يلزمنا الأمور جانب ذلك معرفة شيء آخر هام هو الترتيب أو النظام الذي تكون عليه هذه السمات ودرجة أهميتها بالنسبة الأمور بعضها البعض، وهذا هو ما قصده البورت بفكرة وضع السمات في مدرج هرمي. وقريب من هذا ما وصل إليه عالم نفس آخر هو «كاتل» (2) الذي وصل من بحوثه الأمور استخراج سمات شديدة العمومية سماها السمات الأولية أو السمات الأساسية الأصلية وأخرى ثانوية أو سطحية. ويعتبر كاتل «السمات الأولية» هي المسئولة عن

جميع ما لاحظ من أشكال سلوكنا وتصرفاتنا سواء في جوانب السلوك العقلية أو الشخصية. فهي بهذا المعنى تعبر عن العلة أو السبب في حدوث السلوك. وهذا ما جعل بعض علماء النفس الآخرين (3) يحملون على هذه الفكرة التي تؤدي الأمور «إسناد السمات الأمور الشخص»، كما لو كانت هذه السمات أشياء أو مكونات معينة يمتلكها هذا الشخص وتكمن في مكان ما منه فيقال هذا عنده سمة الانطواء وذلك عنده سمة النرجسية.. وهكذا. وهذا ما يمثل عودة الأمور نظرية الغرائز التي عفى عليها الزمن وأصبحت من مخلفات العلم باعتبارها فكرة مجردة غير علمية بالمرة. ولعلنا نعذر كاتل صاحب ذلك الرأي إذا علمنا أنه تلميذ ماكدوجل وأحد أنصاره المتأثرين بنظريته في الغرائز الأمور حد كبير.

ويعرض لنا عالم آخر من علماء النفس هو جيلفورد (4) مفهوما أكثر تواضعا وأقرب الأمور المنطق وأيسر على الفهم يصف به التسلسل المنطقي الذي يؤدي بنا الأمور استخلاص فكرة السمة والى إطلاق اسم ما عليها دون الزعم بأنها سبب للسلوك أو علة له. ويتضمن هذا تخطيطا يمر بمراحل أو خطوات ثلاث تتتابع بشكل ضمني أكثر منها بشكل صريح.

وتأتي أولى هذه الخطوات مباشرة من ملاحظتنا للسلوك فنحن نلاحظ أن الناس يختلفون بصورة ما فيما يقومون به من أشياء وأعمال، وفي الأساليب التي يتبعونها في القيام بهذه الأشياء والإهمال. ثم نلاحظ أن إحدى الصفات شائعة في صور مختلفة من السلوك، وتظهر بدرجات مختلفة عند بعض الناس، فنصف هذه الخاصية عندئذ بصيغة «الحال» المعروفة في قواعد اللغة العربية، فنقول مثلا أن أحد الأشخاص قد تصرف بحذر أو بثقة أو بكرم أو بسرعة.. الأمور غير ذلك، وفي هذه المرحلة الأولى تنسب الصفة للسلوك وليس للشخص (فالحال في اللغة يصف الفعل نفسه وليس الفاعل).

وتكون الخطوة الثانية هي استخدام الصفة لوصف الفرد الذي يصدر عنه التصرف. وفي هذه المرحلة يوصف الفرد بصيغة «النعت» أو الصفة وليس بصيغة الحال، فيقال إن هذا الشخص حذر أو واثق من نفسه أو كريم أو سريع.. إلى غير ذلك من الصفات التي يمكن أن يوصف بها سلوك الفرد. وهنا تكون الصفة قد انتقلت بشكل منطقي من الفعل إلى الفاعل.

والفرق بينهما هام للغاية بالنسبة للفكرة الأساسية التي يقوم عليها مفهوم السمة: فالفعل أو التصرف نفسه شيء عابر يدخل في عداد الماضي ويندثر بمجرد انتهائه، أما الشخص فهو الذي يبقى أمامنا بعد انقضاء الفعل. بعد ذلك نأخذ في تعميم هذا الوصف، فنستخدمه بشكل أكثر دواما، فالشخص موجود هنا قبل التصرف، كما انه هنا أيضا بعد التصرف، فهو يتصف بالديمومة. وفي خبرتنا العادية بالناس نجد أنهم يتمرنون عادة بقدر من الاتساق، ولهذا فعندما نرى شي من أشكال السلوك يصدر عن الشخص مرة، فإننا نميل لأن نتوقع منه سلوكا مشابها في المرات التالية، في المواقف المشابهة، وإذا تكررت ملاحظتنا لنفس السلوك مرة ثانية وثالثة.. وهكذا فإننا نصل إلى التأكد من وصفنا لهذا الشخص. وحتى في حالة وجود استثناءات فإننا نقبل هذا الوصف على أساس أنه ينطبق على أغلب تصرفات هذا الشخص.

والخطوة الأخيرة في هذا التسلسل المنطقي ليست طويلة إذ بعد أن نقرر وصفنا لشخص لاحظنا سلوكه، واستنتجنا صفات تنتمي إليه، نبدأ في الإشارة إلى الخاصية أو الصفة المميزة له على أنها شيء ونعطيها صيغة الاسم، فنقول مثلا أن لدى الشخص سمة الحذر أو الثقة أو الكرم أو السرعة. والواقع أن هذه الأسماء ما هي إلا أسماء لمجردات أي أشياء مجردة. وهناك اتجاه قوي لدى بعض علماء النفس يعارض إعطاء أسماء للمجردات التي من هذا القبيل، لاعتقادهم بأن هذا يجعل الناس تفكر في هذه المجردات كما لو كانت شيئا موضوعيا موجودا بذاته، وربما شيئا يمكن لمسه وملاحظته بشكل مباشر، مما يؤدي إلى إحياء فكرة الغرائز كما سبق القول. ومع ذلك فينبغي ألا يضايقنا استخدام الأساسية في وصف السمات لأنها تفيدنا كثيرا، فالسمات السلوكية هي خصائص للشخص تتصف بطابع الاستمرار وتجعلنا نتوقع صدور أشكال معينة من السلوك عنه دون غيرها.

ويخلص جيلفورد من هذه المناقشة بفكرة هامة هي أن السمات نفسها لا تلاحظ ولكن الذي يلاحظ هو السلوك ومن ملاحظته هذه يستدل على السمات. وهو يطلق على السلوك الذي يلاحظ ويشير إلى وجود السمات أسسها هو «مؤشر السمة» Trait indicator.

وهو يرى أن هناك «أنواعا عديدة من السمات وليس نوعا واحدا فمنها ما هو متعلق ببناء الجسم ووظائفه، ومنها ما هو متعلق بالحاجات أو الميول والاتجاهات، كما أن منها ما هو متعلق بالمزاج والدوافع، وهو ما يطلق عليه السمات المزاجية والدافعية للشخصية مثل الانطواء والعصابية والثقة بالنفس والمرونة والاكتئاب والنشاط... الخ.»

وقد ثار جدل شديد بين علماء النفس حول نظرية السمات وتركز هذا الجدل حول قضية رئيسية هي ما يعرف بين المختصين بقضية «عمومية السمات» في مقابل نوعيتها، أي هل السمات عامة أم هي نوعية، وهي قضية مصيرية بالنسبة لبقاء نظرية السمات أو فنائها، إذ أن القول بعمومية السمات معناه، تأييد بقائها وفائدتها كمفهوم هام في دراسات السلوك، لأنه لو كانت السمات عامة فمعنى ذلك أنها تنطبق على كل تصرفات الفرد التي تنتمي لمجال معين، وتدل على استمرارية واتساق سلوكه في المواقف المتشابهة وبالتالي يمكننا أن نتنبأ بسلوكه في المستقبل على أساس من معرفتنا بالسمات البارزة التي تحكم سلوكه هذا وتميزه عن غيره من الأفراد، بينما القول بنوعية السمات معناه الحكم بأنها محدودة وتخص حالات موقفية من السلوك وتتغير بتغيرها، وبالتالي ليس لها صفة الدوام أو الاتساق التي يزعمها من ينادون بعموميتها عبر مظاهر السلوك المتنوعة مهما اختلفت المواقف، وعلى ذلك فلا يمكن الاستفادة منها في التنبؤ بالسلوك المستقبل، ولا تفيد العلوم السلوكية في شيء (5). وبهذا المعنى فان القائلين بنوعية السمات ينكرون نظرية السمات وفكرتها الأساسية ولا يريدون الإبقاء عليها، وقد أثاروا ضد هذه النظرية بعض الدعاوى القائمة على أسس نظرية مثل تلك التي تستند إلى بعض نظريات التعلم، وبعضها الآخر مما يستند إلى بعض البحوث التي أجريت بهدف نقض فكرة عمومية السمات (6).

ويلاحظ أنه يوجد تفاوت في مدى عمومية السمة الواحدة من فرد لآخر، كما يختلف شكل هذه العمومية أو طرازها من فرد لآخر، وهذا يعني أن هناك تفاوتا بين الأفراد في عدد المظاهر السلوكية التي تتضح فيها السمة، كما أن هناك تفاوتا بينهم في نوع هذه المظاهر التي تتجلى فيها السمة، فقد تظهر السمة لدى أحد الأفراد في شكل معين من أشكال

السلوك بينما تظهر لدى فرد آخر في شكل أو مظهر آخر. وبالإضافة إلى ذلك نجد أن هناك سمات تتصف بالترابط القوي بين مظاهرها السلوكية المختلفة، بينما توجد سمات أخرى تتصف بضعف الترابط بين مظاهرها. وهذا ما يتفق مع فكرة البورت السابقة عن المدرج الهرمي للسمات، مما حد به إلى المبالغة في القول بأنه لا يوجد شخصان يتصفان بنفس السمة، إلا أن الحقيقة هي أنه رغم الأشكال المختلفة التي يمكن أن تظهر بها السمة عند مختلف الأشخاص فهناك بعد كل هذا جوهر أو لب مشترك للسمة نفسها عند جميع الأشخاص (7، 8).

ومن الجدير بالذكر فيما يتعلق بموضوع التنبؤ أن القدرات العقلية المتضمنة في التفكير الإبداعي مثلا، وهي الطلاقة والمرونة والأصالة، لم تعد هي المحك الوحيد الصالح للتنبؤ بالأداء الإبداعي في المستقبل وإنما أصبح من الضروري أن نضيف إليها سمات الشخصية المزاجية والدافعية التي تحول الإبداع من قدرات عقلية أو استعدادات كامنة داخل الفرد إلى أداء إبداعي بالفعل، حتى نحقق لتنبؤاتنا في هذا المجال درجة أكبر من الدقة والصدق. وهذا ما سنعود إليه حين نتكلم عن علاقة سمات شخصية المبدعين بعملية الإبداع لديهم.

بقي أمامنا أن نوضح طبيعة توزيع هذه السمات الشخصية يبن الناس. وسنجد أنها تأخذ شكل التوزيع الإعتدالي شأنها في ذلك شأن معظم السمات والقدرات الإنسانية الأخرى كالذكاء والقدرات العقلية الخاصة وحتى قدرات الإبداع كما سبق أن أوضحنا في الفصل الأول. ولذلك ينبغي ألا تضللنا في هذا الشان التعبيرات العقلية عن السمات مثل: انطوائي في مقابل انبساطي. وأدق تصور للسمات هو تصورها على أنها تمثل مفصلا أو تدريجا يتوزع عليه الناس، فيمكن وضع كل شخص عند نقطة على هذا المتصل.

الآن وقد أحطنا بمعنى السمات وبالنظرية العامة لها نعود لنربط بينها وبين الإبداع. وقد اتضح لنا من الفصل الثاني أن الخصائص العقلية للإبداع تتمثل في شكل قدرات إبداعية هي الطلاقة والمرونة والأصالة. والواقع أن هذه القدرات لا تحدد لنا أكثر من أن هذا الفرد أو ذاك يمتلك استعدادا لان يظهر سلوكا أو أداء إبداعيا بدرجة معينة، أما ما إذا كان هذا الفرد

الذي يمتلك هذه القدرات سينتج بالفعل إنتاجا إبداعيا أم لا، فهذه مسألة تتوقف على سماته الدافعية والمزاجية. أي أن المشكلة بالنسبة لعلماء النفس هي مشكلة الصفات التي تسهم بشكل أساسي في الإنتاج الإبداعي، أو بعبارة أخرى هي مشكلة الشخصية المبدعة.

ويجدر بنا ملاحظة أن هذا التقرير السابق قد صدر عن جيلفورد عالم النفس الأمريكي الذي كان رائدا في اكتشاف هذه القدرات الإبداعية وبناء الاختبارات التي تقيسها. وهذا يدل على إن جيلفورد كان واعيا بهذه المشكلة منذ البداية ولذا فقد قام في سنة 1957 بتصميم بحث عن العلاقة بين هذه السمات الدافعية والمزاجية وبين قدرات التفكير الإبداعي. وسنعرض له بعد قليل. بشيء من التفصيل.. وهو يقرر في هذا البحث أنه رغم أن الاستجابة الإبداعية تتطلب قدرات عقلية معينة. إلا أن هذه القدرات العقلية تتأثر بلا شك بالدوافع والسمات المزاجية للفرد.

وكذلك يقرر باحثون آخرون أن الجوانب الانفعالية في شخصية المبدع- وليست الجوانب العقلية-هي التي توجهه لإنتاج الأعمال الجديدة. وأن الإبداع لدى العالم يكون محصلة مزيج موفق لمجموعة. من الخصائص العقلية والاستعدادات الانفعالية، ومناخ معين يفضله العالم.

ويبين لنا تيلور الذي نشر عدة كتب وقاد عدة مؤتمرات خصصت لدراسات الإبداع إن أغلب الدراسات التي أجريت على الأشخاص المبدعين برزت فيها عدة سمات شخصية مرتبطة بالإبداع بدرجة كبيرة من الاتساق.

وسنتناول هنا بعض الدراسات التي حاولت البحث عن العلاقة القائمة بين القدرات الإبداعية وسمات الشخصية. وعلى الأخص تلك التي تقوم على أساس من نظرية السمات.

أولا: دراسة جيلفورد ومعاونيه:

سبق لجيلفورد أن أعلن كما أشرنا منذ قليل حين تصدى لدراسة العوامل العقلية للتفكير الإبداعي انه مدرك تماما لأهمية سمات المزاج والدافعية بالنسبة لشخصية المبدع. ولكن ما كان يشغله في تلك الوقت المبكر من مراحل البحث هو إرساء دعائم العوامل العقلية المسهمة في التفكير الإبداعي أولا، ثم تأتي بعد ذلك الدراسات التي تهدف إلى البحث عن طبيعة علاقة

هذه العوامل بغيرها من العوامل في المجالات الأخرى. ولقد قام بالفعل في سنة 1957 بهذه الدراسة التي تهدف إلى الكشف عن «العلاقة بين قدرات التفكير الإبداعي وسمات الشخصية» (9).

وكان التركيز في هذه الدراسة على عوامل الطلاقة والمرونة والأصالة، وأن أضيف إليها عوامل مثل الفهم اللفظي (الذي يشير للذكاء) والتقييم المنطقي، باعتبار أنها تمثل كلها الجوانب العقلية، في مقابل 24 سمة مركبة تمثل سمات الدافعية والمزاج في الشخصية.

ويرى هذا الباحث أن العوامل التي سبق له الوصول إليها في الناحية العقلية للإبداع ينظر إليها بشكل عام على أنها أبعاد للقدرة في الشخصية. ومن المرغوب فيه أن نقرر ما إذا كانت عوامل القدرة ترتبط ارتباطا جوهريا بسمات الشخصية. والموقف النظري الشائع عند علماء النفس بالنسبة لقضية علاقة السمات أو الميول التي تنتمي للمجال الانفعالي بالقدرات التي تنتمي للمجال العقلي يتلخص في أن معظم الدراسات فشلت في إيجاد علاقة بين. هذين المجالين. وما زالت هذه المشكلة معلقة. ويحاول الباحثون حلها كلما اكتشف جديد عن طبيعة المتغيرات الأساسية لكل من الميول والقدرات.

فروض جيلفورد ونتائجه:

أ- علاقة سمات الشخصية بالطلاقة:

توقع جيلفورد-على أساس نتائج بعض الدراسات السابقة-أن يجد ارتباطا إيجابيا بين سمات الاندفاعية والنشاط العام والثقة بالنفس من ناحية وكل عوامل الطلاقة الأربعة من ناحية أخرى. كما توقع وجود ارتباط سلبي بين هذه العوامل الأخيرة وسمات النزعة العصابية، والميل للنظام والدقة، والانصياع للمطالب الثقافية، على أساس أن لهذه السمات تأثيرات كافة أو معطلة لحرية انسياب الاستجابات اللفظية في اختبارات الطلاقة جميعها.

وقد بينت النتائج بالفعل وجود ارتباط إيجابي بين الطلاقة التعبيرية وكل من الاندفاعية والتعبير الجمالي بمعنى أن هؤلاء الذين يحصلون على درجات مرتفعة في اختبارات كل من:

- الطلاقة التعبيرية: يكونون أكثر اندفاعا وأكثر ميلا للتعبير الجمالي.

- طلاقة التداعي: يكونون أكثر تقبلا للغموض.
- الطلاقة الفكرية: يكونون أكثر اندفاعا وثقة بالنفس وسيطرة، وأكثر تقديرا للأصالة، وأقل ميلا للعصابية.

ومن الصعب القطع بما إذا كانت الثقة بالنفس والسيطرة سببا أو نتيجة في علاقتهما مع الأداء على اختبارات الطلاقة الفكرية. ومن السهل تبرير علاقات الاندفاعية وتقدير الأصالة والميل العصابي، ولكن من الصعب تبرير العلاقة الإيجابية التي ظهرت مع التفكير المنطقي حيث أنه يشر إلى التقييم الذي يكون عادة ذا تأثير كاف أو معطل لحرية الأفكار وسريانها.

ب- علاقة سمات الشخصية بالأصالة:

يوجد كثير من الافتراضات حول علاقة الأصالة بسمات الشخصية. وقد سبق لجيلفورد أن عبر عن شكوكه في أن يكون عامل الأصالة نفسه سمة بدلا من أن يكون قدرة. فالميل إلى إعطاء استجابات تتميز بالمهارة والبراعة أو تكون غير شائعة أو يكون بينها علاقات بعيدة (وهي الطرق الثلاثة لقياس الأصالة)، يمكن أن يرجع في جانب كبير منه إلى اتجاه عام لان يكون المرء مجددا أو غير تقليدي، أو لان يحجم عن تكرار ما يفعله الآخرون.

ويفترض جيلفورد أن النشاط الذي يتميز بالأصالة يمكن أن تيسره سمات مثل الحاجة للحرية والحاجة للاختلاف عن الآخرين والحاجة للمغامرة وتقبل الغموض، كما يمكن أن تكفه أو نطوقه سمات مثل العصابية والانصياع للمطالب الثقافية والحاجة للنظام والدقة. وبالتالي يفترض وجود ارتباط إيجابي بين المجموعة الأولى من السمات وبين الأصالة، كما يفترض وجود ارتباط سلبي بين الأصالة وبين المجموعة الأخيرة من هذه السمات.

وقد وجد بالفعل أن هؤلاء الذين يحصلون على درجات مرتفعة في اختبارات الأصالة يكونون أكثر ميلا للتعبير الجمالي وللتفكير التأملي والتفكير المنطلق، وأكثر تقبلا للغموض (أي أنه يوجد هنا ارتباط إيجابي). ويشعرون بحاجة أقل للنظام والترتيب أي انه يوجد هنا ارتباط سلبي. ولم يمكن إقامة أي دليل على أن لديهم نقص في الشعور بالحاجة إلى الانصياع للمطالب الثقافية أو أن لديهم حاجة أقوى للمغامرة أو التغيير.

جـ- علاقة سمات الشخصية بالمرونة:

هناك افتراض مؤداه أن مفهوم المرونة يقابل سيكولوجيا ومنطقيا مفهوم التصلب أو الجمود الذي كان يظن أنه سمة عريضة وأحادية تظهر في الكثير من أوجه السلوك كالادراك، والتفكير، والنشاط النفسي-الحركي، بل حتى في الاتجاهات.

ولكن اكتشف أن هناك تنوعات في عامل الجمود-المرونة. فقد ظهر مثلا أن هناك عاملين للمرونة في مجال التفكير وحده وهما: المرونة التكيفية والمرونة التلقائية وهما يقابلان صفتي الجمود: المثابرة والمداومة في التفكير. فالمثابرة تبدو كما لو كانت ميلا للتمسك بعناد بطريقة واحدة في بناء الموقف أو التمسك بإصرار وتشبث باتجاه معين، وتتمثل اختبارات المرونة التكيفية في عدم استخدام الأنماط المعروفة من الحلول حينما لا تصبح صالحة للموقف. أما المداومة فهي قصور نفسي ذاتي يمنع التغيير في اتجاه التفكير، وهكذا تقاس في عامل المرونة التلقائية. ويفترض جيلفورد أن السمات التي سيكون لها علاقة إيجابية بالمرونة التلقائية هي الحاجة للتحرر والتغيير والاندفاعية وتقبل الغموض وتلك التي سيكون لها علاقة سلبية بالمرونة التلقائية التكيفية هي التمسك بالنظام والدقة. ولكن النتائج التي توصل إليها جيلفورد لم تبين وجود أي ارتباط ذي قيمة جوهرية بين سمات الشخصية وعاملي المرونة.

وقد وجد جيلفورد ارتباطا جوهريا واحدا لم يتنبأ به بين المرونة التلقائية والتفكير التأملي. وربما يعزى ذلك لان هذا النوع من التفكير يميل أيضا لان يكون متنقلا لحد ما، مثلما هو الحال في النشاط المطلوب في المرونة التلقائية.

د- علاقة سمات الشخصية بالذكاء:

بالنسبة لعوامل القدرات الأخرى غير التفكير الإبداعي والتي أدخلها جيلفورد في البحث كعوامل مرجعية تساعد في التفسير. اتضح أن بعض ارتباطاتها بمتغيرات السمات أعلى أحيانا من عوامل الطلاقة والمرونة والأصالة. وينطبق هذا بوجه خاص على الفهم اللفظي-الذي يعتبره الكثيرون مرادفا للذكاء لأنه عنصر سائد في اختبارات الذكاء التي تكون أسئلتها

لفظية-فقد أظهر هذا العامل أكبر عدد من العلاقات مع سمات الشخصية ومن هذه العلاقات نحصل على انطباع بأن الشخص الأكثر ذكاء يكون أقل تعرضا للانغماس في التفكير الذاتي، وللانصياع للمطالب الثقافية، وأقل حاجة للطاعة وللنظام والترتيب وأقل نشاطا من الناحية الجسمية. ومن الناحية الإيجابية يكون أكثر تقبلا للغموض وعنده حاجة أشد للتعبير الجمالي. والصورة العامة تدل على أن الشخص المرتفع في الذكاء اللفظي يكون إلى حد ما شخصا متحررا أو راديكاليا، وغير منقاد أو غير منصاع.

تقييم نتائج جيلفورد:

ومن العرض السابق يتضح أن النجاح الكلي الذي وصل إليه جيلفورد وزملاؤه في تنبؤاتهم كان إلى حد ما أحسن من خطأ الصدفة.

ولقد صححت الارتباطات الناتجة تنبؤاتهم هذه في 11 حالة من بين الـ 51 حالة، أي في حوالي 20٪ من الحالات. ومن بين التنبؤات الأربعين الباقية كان هناك 25 منها بعلامات جبرية في الاتجاه المتنبأ به، و 13 في الاتجاه المضاد واثنين كانا قريبين من الصفر أي ليس لهما دلالة كما ظهر أيضا حوالي 10 ٪ من الارتباطات الجوهرية أو الدالة في مواضع لم يسبق التنبؤ بها.

وإذا استعرضنا أمثلة لكل من الاتفاق والخطأ في التنبؤات التي توصل إليها جيلفورد وزملاؤه في هذا البحث. فسنجد مثلا أنهم تنبؤا بارتباطات سلبية لقدرات الإبداع بسمة العصابية في أربعة مواضع، ولقد ظهر أن كل الارتباطات كانت سلبية بالفعل، إلا أن واحدا منها فقط هو الذي وصل لمستوى الدلالة. ويبدو أن ما تدل عليه هذه السمة من انخفاض مستوى الدافعية ذو تأثيرات ضئيلة أو معدومة على كف أو إعاقة الأداء على اختبارات الأصالة والطلاقة التي تنبأوا بأن ترتبط سلبيا بالعصابية. وكذلك فان تنبؤهم بأن الاتجاه للتغيير أو الحاجة للتغيير ربما يكون مرتبطا بأربعة من قدرات التفكير الإبداعي، لم يتحقق منه إلا وجود ارتباط واحد لاختبار يختص بالمرونة التلقائية، بينما كان اعتقادهم أن الحاجة للترتيب ستكون معوقة للأداء الإبداعي في أربعة من العوامل. وكان هناك أيضا تنبؤ بأن الاندفاعية سترتبط إيجابيا بكل عوامل الطلاقة وقد ارتبطت بالفعل ارتباطا

قويا نسبيا مع الطلاقة الفكرية والطلاقة التعبيرية، ولكن ارتباطها مع النوعين الآخرين لطلاقة كان ضعيفا. وربما كان من المفيد أن نلاحظ أن الأداء على الطلاقة الفكرية والطلاقة التعبيرية، اللذين أظهروا ارتباطا قويا، أكثر تعقيدا وتركيبا من الأداء على الطلاقة اللفظية وطلاقة التداعي اللذان يتطلبان الاستجابة بكلمة واحدة فقط. وكان هناك توقع لان يرتبط تقبل الغموض بدرجات أربعة من عوامل الإبداع، ولكنه لم يرتبط ارتباطا جوهريا إلا بالطلاقة الفكرية والأصالة. وربما تعني علاقته بالأصالة أن الشخص الذي يتصف بها لا يهتم كثيرا بمدى الإبهام والغموض أو ربما حتى عدم الاتساق في استجاباته. أما عن التوقع الخاص بارتباط سمة النشاط العام بكل عوامل الطلاقة فهذا ما لم يتحقق على الإطلاق، إذا كانت كل الارتباطات قريبة من الصفر. كما أن التنبؤ بأن سمة الثقة بالنفس سترتبط بكل أنواع الطلاقة لم يتأكد إلا بارتباط واحد مع الطلاقة الفكرية ووجد أيضا أنها مرتبطة بالأصالة وهي علاقة لم يسبق التنبؤ بها على الرغم من أنها أكثر اتفاقا مع فكرة البعد عن الأفكار الشائعة والقدرة على مواجهة الجماعة بأفكار جديدة دون الشعور بالقلق الناتج عن الاختلاف معها نتيجة للشعور بالثقة بالنفس.

ويقول جيلفورد نفسه بأن الانطباع القوي الذي يمكن الخروج به من المسح العام للارتباطات الناتجة عن البحث هو أن هناك غالبا علاقة ضئيلة جدا بين سمات المزاج والميول من ناحية وبين الأداء على الاختبارات التي تقيس قدرات التفكير الإبداعي من ناحية أخرى. وهو يعلل هذا بأنه حينما يكون هناك عدد من السمات المختلفة المسهمة في نتيجة اختبار معين فانه لا يمكن بالطبع التنبؤ بأي منها هو الذي أسهم بالدور الأكبر في ذلك ويؤكد بأنه من الممكن أن نجد ارتباطات أعلى بين الميول والسمات وبين القدرات الإبداعية، بالنسبة لحالات فردية. وكذلك يمكن أن نجد ارتباطات أعلى بين مركبات من الميول والسمات وبين مركبات من درجات القدرات الإبداعية، فحين يمثل كل مركب عدة عوامل في مجال ما يبدو أكثر تماسكا من الناحية المنطقية بالنسبة للشخص المتوسط. ولا يبدو أنه من الممكن بالنسبة للمجتمع ككل تفسير قدرات النشاط الإبداعي بواسطة السمات المزاجية والدافعية تحت ظروف القياس العادية. وربما أتيحت للفروق الفردية في

سمات الدافعية والمزاج حرية أكبر في التأثير على الإبداع في الحياة الواقعية. أما في موقف القياس فنحن ننشئ ظروفا تعمل على تضييق مدى فاعلية هذه الصفات الهامة في المجتمع الذي تخضعه للقياس. ويمكن أن نقول أن النقد الأساسي الذي يوجه إلى بحث جيلفورد هذا يكمن في نقطة فنية هامة في عملية القياس التي أشار إليها وهي ما يتعلق بانخفاض معاملات ثبات اختبارات سمات الشخصية بوجه خاص، والعامل الرئيسي الذي أدى إلى ذلك في رأينا هو استعمال عدد محدود جدا من البنود والأسئلة لتمثيل السمات. لقد كان عدد أسئلة اختبارات كل سمة ينحصر بين سؤالين وعشرة أسئلة وهو عدد ضئيل جدا خاصة بالنسبة لاختيارت لا تقيس جوانب عقلية محددة بل تقيس سمات شخصية. ومن يؤثر تأثيرا كبيرا على ثباته، ذلك أنه كما زاد عدد بنود الاختبار كانت عينته أكثر تمثلا لمظاهر السلوك التي يقيسها هذا الاختبار، سواء أكان سمة أو قدرة. فهناك علاقة تناسب طردي بين طول الاختبار ودرجة ثباته وان كان ذلك حتى حد معين من الطول الذي لا يصل إلى درجة أحداث التعب أو الملل أو غيرها من العوامل التي يمكن أن تؤثر على أداء الأفراد على الاختبار.

كذلك فان ثبات المقياس هو الذي يؤهله لأن يكون أداة جيدة يوثق بها في عملية القياس. وهو يعني أن يكون المقياس قادرا على أن يعطي نفس الدرجة تقريبا إذا تكررت عملية استخدامه للقياس أكثر من مرة. وهو شرط ضروري ينبغي أن يتوفر لأي أداة من أدوات القياس سواء في العلوم الطبيعية أو في العلوم الاجتماعية والنفسية.

ثانيا: دراسة تشامبرز لسمات شخصية العلماء(*):

حاول هذا الباحث أن يربط بين العوامل التي تميز الشخصية والسيرة الذاتية عند عدد من العلماء وبين إبداعهم في المجال العلمي، بهدف تحديد السمات التي تميز العلماء المبدعين عمن هم أقل منهم إبداعا (14).

وقد قام الباحث بإرسال استبيان Questionnaire يتكون من 232 سؤالا تمثل بعض سمات الشخصية، وبعض بيانات عن تاريخ الحياة إلى 720 عالما

(*) Chambers, J.A. Relating Personality and Biographical Factors to Scientific Personality, Psychol. Monogr. Unpubliched thesis, Mich. State University.

(منهم 400 عالم كيميائي، 320 عالم نفسي). وعمد الباحث إلى أن يختار نصف المجموعة في كل من هاتين الفئتين على أساس أنهم اكتسبوا شهرة في مجال البحث العلمي، بينما النصف الآخر تم اختياره من علماء لا يعتبرون باحثين مشهورين، ولكنهم يتساوون مع أفراد النصف الأول في السن والنظام الذي درسوا به ودرجة التعليم، بل ويتساوون معهم أيضا في الفرص التي تمكنهم من البحث العلمي. وقد أعاد إليه البريد حوالي 60٪ من الاستبيان الذي أرسله، وهي نسبة تمثل 438 عالما. وقام الباحث بعقد المقارنات بين مجموعة العلماء المبدعين ككل والمجموعة الضابطة المساوية لهم من غير المبدعين، وكذلك بين المبدعين من علماء الكيمياء في مقابل المبدعين من علماء النفس.

ويضم الاستبيان الذي استخدمه تشامبرز خمس مقاييس فرعية من اختبار كاتل للشخصية وهي تمثل السمات أو العوامل الآتية:

1- السيطرة في مقابل الخضوع.
2- الحماس والابتهاج في مقابل الجدية والاكتئاب.
3- المغامرة في مقابل الخجل.
4- الإبداع أو التجديد في مقابل النظرة التقليدية.
5- الاكتفاء الذاتي في مقابل التبعية للجماعة.

ويتضح من منهج البحث أن هذا الباحث يتبنى تعريفا للإبداع يعتمد على الإنتاج وجدته بالنسبة للمجتمع. فهو يرى أن الإبداع هو العملية التي تبزغ منها أنواع الإنتاج التي تعتبر جديدة بالنسبة للمدنية أو المجتمع. وعلى هذا الأساس اختار الباحث عينة بحثه من العلماء ذوي الإنتاج الإبداعي، والمشهود لهم بالتفوق والامتياز في مجال البحث العلمي. أما محاولته البحث عن العوامل الهامة في تاريخ حياة المشهورين من العلماء وربطها بالسمات المميزة لشخصيتهم فقد سبقه إليها كثير من الباحثين. فهناك دراسات عديدة في هذا الموضوع اتفق فيها الباحثون في اختيارهم للأشخاص موضوع البحث من بين العلماء المتفوقين في الإبداع، ولكنهم اختلفوا في المناهج التي اتبعوها في دراستهم لهم. فبينما نجد آن رو تختار عددا صغيرا من العلماء (64 عالما) وتستخدم معهم طريقة الاستبار أو المقابلة الشخصية والوسائل الاسقاطية، نجد كاتل يختار عددا أكبر من الأشخاص

ويعتمد في دراستهم على اختبار للشخصية أكثر موضوعية من الوسائل الاسقاطية وهو اختباره السابق الإشارة إليه الذي يقيس 16 عاملا من عوامل الشخصية التي تمثل سماتها المختلفة.

وكانت النتائج العامة التي توصلت إليها رو من دراستها أن العلماء المبدعين كانوا على درجة عالية من قوة الدافع للعمل فكانوا يرغبون في العمل الشاق رغبة شديدة ولمدة طويلة. أما حينما قارنت بين المبدعين في كل علم على حدة، فقد وجدت أن علماء الحياة (البيولوجيا) البارزين كانوا غير عدوانيين على الإطلاق، وكان اهتمامهم ضئيلا بالعلاقات الشخصية بين الأفراد وبعضهم، وكانوا يتميزون بعدم الرغبة في تجاوز البيانات المطلوبة منهم، ويفضلون الواقع الملموس على التخيل. كذلك تبينت من دراسة تاريخ الحياة أن علماء الحياة وعلماء الطبيعة (الفيزياء) قد شبوا في طفولتهم على طريقة أو أسلوب للحياة لا يتطلب تفاعلا شخصيا، بينما علماء الاجتماع تتميز طريقة تربيتهم وتنشئتهم في الطفولة بوجود حماية زائدة عن الحد من جانب الآباء. أما كاتل فقد وجد أن العلماء المبدعين يتميزون بالرصانة والرزانة والسيطرة، كما يميلون إلى الاستبطان أو التأمل الذاتي (15).

وبوجه عام يمكن أن نقول أن مثل هذه الدراسات قد نجحت على أي الأحوال في تأكيد عدة مسائل على جانب من الأهمية، منها إمكانية دراسة الإبداع دراسة علمية مضبوطة، ومنها أن العلماء المرتفعين في القدرة الإبداعية يتميزون بسمات معينة شائعة بينهم، ولكن ما فشلت هذه الدراسات في إثباته هو أن هذه السمات أو العوامل التي تميز العلماء المبدعين، لا تنطبق على العلماء ككل، وتقتصر على المبدعين منهم فحسب، وذلك لعدم استخدام أصحاب هذه الدراسات لمجموعات ضابطة متماثلة مع العينات التي درسوها في المتغيرات الأساسية. فكاتل مثلا لم يستخدم في دراساته أي مجموعة ضابطة على الإطلاق. بينما نجد أن رو تستخدم مجموعات ضابطة من أعضاء الكلية بصرف النظر عن تساويهم مع المبدعين في المتغيرات الهامة مثل السن، ومدة الخبرة والفرص المتاحة للبحث العلمي.

وهذا القصور هو ما حاولت دراسة تشامبرز أن تتجنبه. فهو يستخدم مجموعات ضابطة متماثلة في متغيرات الجنس، والتعليم: مدته ونوعه، وفرص البحث. هذا بالإضافة إلى أن هذه الدراسة قد استخدمت عينات

كبيرة من الأفراد.

نتائج دراسة تشامبرز:

يمكن إجمال النتائج التي توصل إليها تشامبرز في أنه وجد أن أسماء المبدعين يكونون مسيطرين، وذوي قدرة أكبر على المباداة ممن هم أقل منهم إبداعا، كما تتميز المجموعة التي تتصف بالإبداع بأن لدى أصحابها دافع أقوى للنجاح في المجال الذهني كما يتمثل في كل من الأبحاث الحالية وأوجه النشاط المهنية الأخرى، وفي الأداء السابق في مستوى الدرجة الجامعية الأولى وما قبلها في مستوى المدرسة الثانوية.

أما حين نتعرض لهذه النتائج بشيء من التفصيل فسنحد أنه قد تبين ما يأتي:

أولا: بالنسبة لاختبارات الشخصية:

أ- العلماء المبدعون أكثر سيطرة من علماء المجموعة الضابطة.

ب- العلماء المبدعون أكثر تلقائية من علماء المجموعة الضابطة.

جـ -علماء النفس يحصلون على درجات أعلى على مقياس الاكتفاء الذاتي من أفراد المجموعة الضابطة المتكافئة معهم.

د- هناك فروق جوهرية بين علماء النفس وعلماء الكيمياء تدل على أن علماء النفس أكثر بوهيمية(*) وأكثر انطواء، كما أنهم أكثر خيالا وإبداعا في تفكيرهم وسلوكهم، وأقل محافظة.

أما عند المقارنة مع الطلبة والمجتمع العام للذكور فقد وجد أن العلماء بعامة أكثر ميلا لصمت وللاستبطان والتأمل، ويتميزون أيضا بأنهم واسعوا الحيلة وأكثر إنصافا بالاكتفاء الذاتي.

ثانيا: دراسات أخرى اهتمت بالسمات المميزة للمبدعين:

هناك بعض الدراسات التي اهتمت كذلك بدراسة الصفات المميزة للمبدعين (16) نعرض لها بإيجاز موضحين النتائج الرئيسية التي توصلت

(*) اشتقت هذه الصفة التي كثيرا ما تطلق على الفنانين من هضبة بوهيميا التي يعيش فيها الغجر في شرق أوروبا حياتهم التي تتميز بالانطلاق والتحرر من القيود، وهذا هو المعنى المقصود هنا.

إليهما، دون الدخول في تفاصيل المناهج التي اتبعتها رغم أن البحث لا يقوم إلا بهذه المناهج وما فيها من احتياطات منهجية يتخذها الباحث لكي يضمن لبحثه صفة العلمية، إلا أن المقام لا يسمع بمثل هذه التفاصيل.

من هذه الدراسات مثلا الدراسة التي قام بها كرتشفيلد في سنة 1962، وحاول أن يصف لنا فيها السمات التي يمكن أن تميز الأشخاص المبدعين من جميع النواحي، فهم في النواحي المعرفية يكونون أكثر مرونة وطلاقة، كما أن مدركاتهم ومعارفهم تتميز بالتفرد والأصالة، أما في تنازلهم للمشكلات التي تعرض لهم فهم يميلون إلى استخدام الحدس، كما يكونون حاسمين ومتفتحي الإدراك، ويفضلون التركيب على البساطة. أما في المجالات الانفعالية والدافعية فهم يميلون إلى التحرر من الضبط الزائد للاندفاعات أو النزوات، وينجزون عن طريق الاستقلال أكثر مما ينجزون عن طريق الانصياع، كما يتميزون بالفردية وعندهم دوافع ذاتية قوية ومدعمة لنجاحهم في عملهم.

وفي مجال إدارة الأعمال نشر لدنجتون سنة 1958(17) تقريرا عن مؤتمر عقد في أبريل من ذلك العام ليبحث الإبداع في مجال إدارة الأعمال. وقد قدمت في هذا المؤتمر نتائج 15 بحثا في هذا الموضوع. وكان هناك تأكيد كبير على الانصياع وتأثيراته على الإبداع، وقد عني بتعريف الانصياع Conformity بحيث لا يقتصر معناه على التطابق أو النزعة التقليدية والمحافظة بل يمتد إلى أبعد من ذلك بحيث يعبر عن الصراع بين المعتقدات الداخلية للفرد وما يضطر إلى إظهاره أمام الناس من هذه المعتقدات.

أما الإبداع فقد عرف باعتباره مرادفا للأصالة، ويتمثل في الابتعاد عن النظرة الضيقة للأمور والنظر إليها بطريقة جديدة، وقد نوقشت بهذا الصدد أيضا تأثيرات كل من الإبداع والانصياع على إدارة الأعمال، كما نوقشت بعض الاختبارات الجديدة للإبداع، وعلاقته بالقدرات الأخرى وبعض التطبيقات الهامة له في مجال الخبرة الإدارية.

وتشير نتائج أبحاث جتزل وجاكسون التي سبق الإشارة إليها عند الحديث عن علاقة الإبداع بالذكاء، تشير إلى أن الأشخاص المبدعين يتميزون بالتنوع الكبير في اختياراتهم المهنية حينما يجيبون على اختبارات الميول المهنية، كما أنهم أكثر اهتماما وميلا إلى المهن غير العادية من زملائهم في الدراسة.

ويلاحظ أن مفهومهم عن النجاح لا يتفق دائما مع المفهوم السائد في المجتمع، وهم يرغبون في أن يكونوا غير منصاعين، وأن يكونوا بالتالي ضمن أقلية صغيرة، ويجدر بنا هنا أن نلاحظ أن عدم الانصياع الذي يؤدي إلى وجودهم في أقلية لا يستثير فيهم، مثل سائر الناس حين يواجهون مثل هذا الموقف، مشاعر القلق والتوتر التي تنتج عن ذلك وهذا لأنهم يتميزون بدرجة كبيرة من قوة الأنا، أي الخلو من الميول العصابية (18).

ويرى هوفز أيضا أن المبدعين يميلون لان يكونوا غير منصاعين ولأن يدركوا الواقع الذي يتقبله معظم الناس بطريقة تختلف عن إدراك هؤلاء له، فهم يريدون أن يكونوا مختلفين عن سائر الناس في الأمور التي يعتقدون أنها ذات قيمة ثابتة. وهم يتميزون أيضا بالتقدمية والاكتفاء الذاتي والثقة بالنفس والنزعة الفردية وبأنهم أكثر استقلالا في أحكامهم.

ويورد تيلور في الكتاب الذي نشره سنة 1964 (11) عن المؤتمر الرابع لجامعة يوتا عن الإبداع نتائج عدة دراسات عن الصفات أو الخصائص المميزة للمبدعين. ففي دراسة جامعة يوتا لعلماء سلاح الطيران الأمريكي والتي قام بها تيلور نفسه بالاشتراك مع بعض زملائه من علماء النفس، وجد أن الشخص المبدع منهم يتصف بحب الاستطلاع وبأن أفكاره تثير الدهشة، كما أنه يتميز بالمثابرة في الأعمال العقلية وتقبل الغموض، ويظهر المبادأة في مجال عمله كما يميل إلى التفكر، والى التعامل مع الأفكار. وقد قدر العلماء المبدعون أنفسهم في مقياس للتقدير الذاتي على بعض السمات على أنهم مرتفعون في الثقة بالنفس في المجال المهني، ومرتفعون أيضا في سمات الاكتفاء الذاتي والاستقلالية والاتزان الانفعالي، كما انهم منخفضين في سمات العدوانية، وتأكيد الذات والميل للتحبيذ الاجتماعي، والنزعة الاجتماعية والقوة التي تميز الذكور.

ويذكر تيلور أيضا أن هناك أدلة أخرى لبعض الوسائل الموضوعية تشير بأن المبدعين يكونون أكثر تلقائية من الآخرين وأكثر اكتفاء بذاتهم، وأكثر استقلالا في الحكم، فهم يعارضون رأي المجموعة إذا شعروا أنهم على صواب. كما أنهم أكثر تقبلا للتناقضات في داخلهم وأكثر ثباتا، وأكثر ميلا إلى الأنوثة في ميولهم وصفاتهم (خاصة في شعورهم باندفاعاتهم) وأكثر سيطرة على ذاتهم وأكثر تأكيد وتقبلا لها، وأكثر ميلا إلى التركيب. وهم

كذلك أكثر جرأة ومغامرة وأكثر تحررا وبوهيمية. ولكني في نفس الوقت أكثر ضبطا لذاتهم وأكثر سيطرة عليها وربما كانوا أكثر في حساسيتهم الانفعالية وأكثر انطواء إلى حد ما.

وربما نلاحظ هنا بعض التناقض بين بعض الصفات التي تميز المبدعين مثل التحرر أو السيطرة على الذات، والاتزان الانفعالي أو الحساسية الانفعالية... إلى غير ذلك.

كذلك هناك بعض التناقض بين، وصف المبدعين لأنفسهم وبين بعض النتائج الموضوعية التي توفرت من وسائل أخرى.

ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى دراسة قام بها باحث مصري (21) على عينة من طلبة إحدى المدارس الثانوية في المجتمع الأمريكي وقد كشفت هذه الدراسة أيضا عن مثل هذا التناقض، وان كانت لم تحاول تفسير سببه. وقد استخدم الباحث منهج معاملات الارتباط الجزئية مما يسر له استبعاد أثر كل من المركز الاجتماعي ثم الذكاء على الإبداع. وقد توصل إلى وجود علاقات ذات دلالة جوهرية في بين عوامل، الإبداع وسمات الشخصية على النحو التالي:

1- علاقة سالبة الطلاقة اللفظية والسيطرة.

2- علاقة سالبة بين الطلاقة التعبيرية وقوة التكوين العاطفي نحو الذات.

3- علاقة موجبة بين الطلاقة الفكرية في وسمة الاستخفاف.

4- علاقة موجبة بين الأصالة وكل من الاكتفاء الذاتي وقوة التكوين العاطفي نحو الذات.

5- علاقة موجبة بين المرونة التلقائية والمزاج الدوري (السيكلوثيميا.)

كما توصل أيضا إلى العلاقات الدالة الآتية بين عوامل الإبداع والميول المهنية واللامهنية:

1- علاقة موجبة بين الأصالة وكل من الميول العلمية: للبحوث وللنظريات.

2- علاقة موجبة بين الأصالة والميل إلى كل من التعبير الفني واللغوي.

3- علاقة موجبة بين الطلاقة اللفظية وكل من التقدير اللغوي والتعبير اللغوي.

وينتهي هذا البحث إلى وصف شخصية المبدع وسماتها فيقول أنه «إنسان

خير سهل التكيف، متعاون، يمكن الركون إليه والثقة به، يعبر عن نفسه بسهولة، وبدون أي آثار قد يستدل منها على وجود كف عنده، وهو شخص اجتماعي، وباختصار هو إنسان قد يتصف بالانبساطية، وفي نفس الوقت هو شخص يعتمد على نفسه وله آراؤه الخاصة التي يستقل بها عن غيره، وتظهر سمة الاكتفاء الذاتي، في سلوكه بوضوح. وهذه سمة يتميز بها الانطوائيون، كما دلت، على ذلك أبحاث كاتل-الذي استخدم هذا لباحث مقياسه المعروف للشخصية-أي أنه شخص قد يتصف «بالانطوائية» وهو يتميز باندفاعه وسرعة قابليته للاستثارة وعدم ضبطه لتعبيرياته الانفعالية وعدم الخضوع للمطالب الثقافية، كما هي، وفي نفس الوقت يتميز بقوة الإرادة واحترامه للمطالب الاجتماعية وطموحه وقدرته على ضبط الانفعالات.»

وباختصار هو شخص يجمع في سمات شخصيته بين المتناقضات هذه هي النتيجة التي وصل إليها هذا الباحث فيما يتعلق بالتناقض الموجود بين سمات شخصية المبدع أو المبتكر، أما السبب في هذا التناقض فلم يحاول الباحث تفسيره.

ويرى مؤلف هذا الكتاب أن مفتاح تفسير هذا التناقض يكمن في علاقتين من العلاقات التي أوردها الباحث وهما العلاقة السالبة بين الطلاقة التعبيرية والسمة التي تقيس قوة التكوين العاطفي نحو الذات، في مقابل العلاقة الموجبة بين الأصالة وقوة التكوين العاطفي نحو الذات كذلك فهذه السمة التي تعطي علاقة متناقضة مع عاملين من عوامل الإبداع هما الطلاقة والأصالة، مساوية في مضمونها لمفهوم الكف في مقابل الاندفاع إلى الاستجابة، فهي تعبر عن مدى حب الإنسان لنفسه واحترامه لذاته وتقييمه لها. وهذا التكوين يعمل كقوة كافة أو معطلة للاستجابة في حالة الأصالة التي تتطلب الحكم على الكيف الجيد للاستجابات التي يصدرها الفرد، وبالتالي تقييمها، والتقييم بطبيعته فعل ناقد يتطلب قدرا من الكف. بينما الأمر في حالة الطلاقة التعبيرية، حيث المسألة متعلقة بالكم في الأفكار والألفاظ دون اعتبار للكيف، يكون الأمر على العكس من ذلك تماما، إذ تصبح وظيفة هذا التكوين هي أن يشجع الفرد على الطلاقة وييسر له وسائل التعبير عن ذاته حتى يظهر أمام الآخرين بما يليق به من تقدير

واحترام. ومن هنا تنشأ العلاقة السالبة في الحالة الأولى بين الأصالة وقوة التكوين العاطفي نحو الذات بينما تنشأ، على العكس من ذلك، العلاقة الموجبة بين هذا التكوين وبين الطلاقة التعبيرية.

وقد قام مؤلف هذا الكتاب ببحث مشابه عن العلاقة بين سمات الشخصية وقدرات التفكير الإبداعي، وكان من الفروض الأساسية فيه أن عوامل الطلاقة عموما تتطلب وجود الاندفاع. بينما عامل الأصالة لا يتطلب الاندفاع بقدر ما يتطلب عكسه المتمثل في قدر من الكف، ولذا فمن المفترض أن ترتبط الأصالة ارتباطا سالبا بسمة الاندفاع (22).

وقد تأكدت هذه الارتباطات بالفعل في نتائج البحث بالإضافة إلى مجموعة أخرى من النتائج التي نجملها فيما يلي:

اتضح أيضا أن سمة الثقة بالنفس ترتبط بالطلاقة وبالأصالة، إلا أنه ليس من الممكن القطع بطبيعة هذه العلاقة فليس هناك من سبيل إلى الحسم في أيهما السبب وأيهما النتيجة. فلا يمكن الجزم بما إذا كان الشخص الذي يتصف بالثقة في نفسه يكون متفوقا في الإبداع أو ما إذا كانت معرفة الشخص بأنه كفء للأعمال الإبداعية تجعله أكثر ثقة بنفسه. وأغلب الظن أن طبيعة مثل هذه العلاقة هي التفاعل المستمر والتأثير المتبادل المتصل بين الموقفين وينسحب هذا التفسير على طبيعة العلاقات الأخرى التي ظهرت في البحث بين الإبداع وسمات الشخصية مثل السيطرة وتقبل الذات. والواقع أن المقياس المستخدم هنا لقياس تقبل الذات لا يعطينا مجرد فكرة بسيطة عن تقبل الذات عن طريق وصف الذات من خلال صفات محببة أو مكروهة ولكنه يعطينا صورة أكثر تركيبا عن طريق مقارنة صورة الذات المثالية للشخص بصورة الذات الواقعية له. وكلما قل الفرق بين الصورتين دل ذلك على تقبل الذات. والعبارات التي يقدر الشخص نفسه عليها في الحالتين تمثل إدراكه لذاته من خلال مواقف التفاعل الدينامي في المجال الحيوي الذي يعيش فيه، كما تمثل تعلمه واكتسابه لفكرته عن نفسه من خلال المواقف الاجتماعية والخبرات الانفعالية المتنوعة التي يمر بها. والعلاقة بين هاتين الصورتين للذات (المثالية والواقعية) قد تتمثل أيضا في العلاقة بين مستوى الطموح ومستوى الإنجاز لدى الفرد. فكلما زاد الفرق بين مستوى طموح الفرد ومستوى إنجازه كان احتمال تقبله

لذاته منخفضا، والعكس كلما قل هذا الفرق، زاد احتمال تقبل الفرد لذاته. وواضح من هذا أن هذه العلاقة تتأثر وتتغير باستمرار نتيجة لتفاعل الفرد مع المواقف الجديدة التي تواجهه، والمحصلة النهائية التي هي نتيجة لتراكم هذه التأثيرات المستمرة تكون مدى تقبل الشخص لذاته أو عدم تقبله لها. ومن هنا لا يمكن الجزم أيضا بما إذا كان هذا التقبل للذات هو أحد أسباب التفوق في الأعمال الإبداعية أم أن خبرة الشخص بذاته ومعرفته لتفوقه في مثل هذه الأعمال هو الذي يجعله متقبلا لذاته. والأرجح كما سبق القول هو أن هناك تفاعلا بين الموقفين.

وبالنسبة للسمة الهامة المسماة بالعصابية، فقد كان من المنطقي أن نفترض وجود علاقة سلبية بينها وبين عوامل التفكير الإبداعي. فالخلو من الميل العصابي يعني التحرر من القلق والاكتئاب والحساسية الزائدة بالذات. والخجل الاجتماعي، والميل إلى الموضوعية، كما يعني أيضا الخلو من الإحساس الزائد بنقد الذات وشاعر الدونية، وهذه كلها سمات ثانوية صغرى تندرج تحت هذه السمة العريضة المركبة. ولا شك أن لمعظم هذه السمات تأثير كاف أو معطل للقدرات الإبداعية إذ أنها تعمل على خفض الدافعية. ولهذا سبق لجيلفورد أن افترض وجود علاقات متعددة بين العصابية وبين عوامل الطلاقة والأصالة في شكل ارتباطات سلبية ولكنه لم يجد إلا معامل ارتباط سلبي واحد ذا دلالة ببنها وبين الطلاقة الفكرية فقط. وربما كان ذلك راجعا-كما قلنا-لصغر المقياس الذي استخدمه وضآلة عدد بنوده وبالتالي انخفاض ثباته. ولهذا لجأنا في بحثنا هذا إلى استخدام أحد المقاييس الكبيرة المعروفة وهو مقياس العصابية من اختبار برنرويتر للشخصية، وقد كان معامل ثباته مرتفعا إلى حد كبير، ولذا حصلنا على علاقة تتمثل في تشبع سالب للعصابية مع القدرات الإبداعية.

أما بالنسبة لعلاقة المرونة بالتصلب أو الجمود، والتي فشل جيلفورد في إثباتها في بحثه السابق، وان كان قد حاول أيجاد علاقة بين المرونة وبين سمة أخرى على علاقة وثيقة بالجمود هي النفور من الغموض أو الطرف الموجب لها وهو تقبل الغموض، إلا أنه لم يجد أي علاقة بين عاملي المرونة (التكيفية والتلقائية) وبين تقبل الغموض. ولكنه وجد ارتباطا موجبا دالا بين هذه السمة وبين طلاقة التداعي وبينها وبين الأصالة. وهو يفسر

ذلك بالنسبة لطلاقة التداعي فيقول بأن تقبل الشخص للغموض يجعله يتقبل كلمات مشابهة في المعنى من بعيد لكلمة التنبيه التي يأتي باستجابات لها في اختبار التداعي وبهذا يحصل على درجة مرتفعة في هذا الاختبار، بينما الميل الشديد للدقة قد يكف تفكيره ويمنعه من قبول الكلمات التي تشبه كلمة التنبيه من بعيد.

وتبين نتائج البحث الحالي وجود علاقة سلبية بين سمة الجمود أو التصلب كما تقاس بواسطة اختبار لفظي، وبين المرونة كما تقاس بواسطة اختبار الاستعمالات غير العادية باعتبارها أحد مكونات عامل القدرات الإبداعية. حتى انه يمكن تصور وجود عامل للمرونة-الجمود استنتاجا من التشبع السالب لاختبار الجمود والتشبع الموجب لاختبار الاستعمالات مما يشر إلى أن المرونة التي تمثل أحد عوامل الإبداع الهامة هي القطب الموجب للجمود. وفي النهاية يبقى أمامنا أن نناقش العلاقة السلبية التي ظهرت لسمة الانصياع أو المجاراة Conformity بقدرات التفكير الإبداعي. والواقع أن علاقة هذه السمة بقدرات الإبداع وبالأصالة على وجه الخصوص، علاقة وثيقة. فالانصياع سمة تكتسب من خلال التفاعل الاجتماعي الذي يمر به الفرد ابتداء من عملية التنشئة الاجتماعية داخل الأسرة، ويستمر معه بعد ذلك طوال حياته في المجتمع الذي يعيش فيه. والمجتمع يقوم بعملية ضغط مستمرة على أفراده لكي ينصاعوا لقيمه ومعاييره وأساليبه في التفكير والسلوك حتى يكون هناك درجة من التجانس بين أفراد المجتمع الواحد، وهو أمر لازم لعملية التواصل الاجتماعي. ولكن هذه العملية الهامة التي يقوم بها المجتمع تعمل في عكس الاتجاه المرغوب فيه والمفيد بالنسبة لتنمية التفكير الإبداعي. فتضر ضررا بليغا بأفراد المجتمع الذين يكون عندهم استعداد لهذا النوع من التفجر فالإبداع بطبيعته يؤكد على التفرد والاستقلال في التفكير العادة النظر في كثير من الأمور والمسائل التي تكون حلولها مستقرة ومدعمة لدى الجماعة منذ عهد طويل، بينما لم تعد مناسبة لها الآن وتتطلب حلولا جديدة ومبتكرة. وهكذا يتبين أن العمليتين تسيران في اتجاهين متعارضين. ومن هنا ينشأ موقف صعب يواجهه المبدعون من أفراد كل مجتمع ويتمثل هذا الموقف في اضطرارهم للاختيار بين انصياعهم للمجتمع والاستجابة لما يمليه عليهم من طرق في التفكير

والسلوك، والتنازل عن استقلالهم في التفكير وبالتالي التخلي عن إبداعهم، أو التعرض لضغوط المجتمع العنيفة التي يوجهها إليهم إذ يعتبرهم خارجين عليه حين يتمسكون باستقلالية تفكيرهم وإبداعهم. ولا شك أن مثل هذا الموقف الأخير يؤدي إلى إثارة مشاعر القلق والتوتر الشديدة بالنسبة لكثير من الأفراد، مما يجعلهم يفضلون الانحياز إلى جانب المجتمع حرصا على صحتهم النفسية وعلى توافقهم مع مجتمعهم. أما المبدعون بحق فانهم يقاومون مثل هذه المشاعر العنيفة من القلق والتوتر، ولهذا يلاحظ تميزهم انفعاليا بالخلو من العصابية أي بقوة الأنا، وهذا ما سبق أن أوضحناه عند حديثنا عن علاقة هذه السمات بالإبداع. قد أكدت كثير من الدراسات السابقة نفس النتيجة التي توصلنا إليها في بحثنا هذا. فمن ذلك ما ذهب إليه ماكينون وكرتشفيلد من أن الأشخاص المبدعين يعملون للإنجاز والعمل بشكل أفضل عن طريق الاستقلال، بينما يكون اجتهادهم في الإنجاز أقل من غيرهم ممن هم أقل إبداعا تحت ضغط الانصياع.

العلاقة المنحنية بين قدرات الإبداع وسمات الشخصية:

نود أن نشير في نهاية هذا الفصل إلى بحث جديد قام به باحث مصري آخر(23)، يمكن أن يعتبر فصل الختام في قضية السمات وعلاقاتها بقدرات التفكير الإبداعي، إذ حفزه ما وجد من تعارض في السمات التي تميز المبدعين في كثير من الدراسات السيكولوجية، بالإضافة إلى ضآلة معاملات الارتباط(*) بين القدرات الإبداعية والسمات المزاجية للشخصية في هذه الدراسات إلى محاولة الكشف عن قيام نمط آخر من العلاقة بين هذين النوعين من المتغيرات هو نمط العلاقة المنحنية بدلا من العلاقة المستقية. فقد لاحظ الباحث أولا أن عدد معاملات الارتباط المستقيم ذات الدلالة بين النوعين من المتغيرات، لم يتجاوز خمسة عشر ارتباطا من بين 168

(*) معامل الارتباط عبارة عن قيمة تعبر عن درجة التلازم في التغير بين متغيرين أو بين درجات مجموعة من الأفراد على مقياس. وتنحصر قيمته بين 0,1+ (إذا كانت العلاقة مطردة كاملة أي. وجبة) و 0,1- (إذا كانت العلاقة عكسية كاملة أي سالبة). ولما كان الارتباط الكامل - طردا أو عكسا-لا وجود له بين الظواهر الطبيعية أو السلوكية، فان معامل، الارتباط بين أي متغيرين في كل البحوث يكون عادة كسرا موجبا أو سالبا من الواحد الصحيح. ويمكن التأكد إحصائيا من مستوى دلالة الارتباط وتعديه لمستوى الصدفة التي لا يصح أن تتجاوز 0,01 أو 0,05 على الأكثر.

ارتباطا، بنسبة حوالي ٩٪ من مجموع الارتباطات المستقيمة بينهما.

وفيما عدا هذه الارتباطات المستقيمة التي بلغت خمسة عشر فان جميع معاملات الارتباط الأخرى لم تكن دالة أو كانت قريبة من الصفر. ولذا لجأ الباحث إلى محاولة استكشاف النمط الآخر من العلاقات بين قدرات الإبداع وسمات الشخصية الذي يقوم على أساس العلاقة المنحنية.

نتائج الارتباط المنحني:

يقوم هذا النوع من الارتباط على مفهوم العلاقة المنحنية التي هي تعبير رياضي عن نوع معين من التلازم بين متغيرين. فهذا التلازم لا يكون مطردا مثلما هو الحال في العلاقة المستقيمة التي ينشأ عنها معامل الارتباط الذي يعني أنه كلما زاد أحد المتغيرين زاد الآخر بنفس القدر وفي نفس الاتجاه. ويعتمد الارتباط المنحني على ما يسمى إحصائيا بنسبة الارتباط ويعني التلازم بين المتغيرين في هذه الحالة أنه كلما زاد أحد المتغيرين زاد الآخر بنفس القدر حتى درجة معينة ثم قد يتغير اتجاه العلاقة بعد هذه الدرجة إلى الاتجاه المضاد بحيث إذا زاد المتغير الأول بعدها أدى هذا إلى نقص في المتغير الثاني، فلا يكون شكل علاقة الارتباط مستقيما أي مطردا إلى الأمام باستمرار، بل منحنيا على نفسه إلى الاتجاه المضاد. ومثالا على ذلك العلاقة بين جودة الإنتاج والعجز إذ قد تكون العلاقة بينهما طردية إلى حد معين من العمر ثم قد تصبح هذه العلاقة بعد ذلك عكسية. لذلك فإننا إذا قسمنا العمر إلى قسمين فإننا نتوقع أن يكون معامل الارتباط المستقيم بين العمر والإنتاج في كل قسم منهما مختلفا، إذ نحصل غالبا على معامل ارتباط موجب بين العمر والإنتاج في القسم الأول من العمر وارتباط سالب بينهما في القسم الثاني منه. وكذلك العلاقة بين التوتر والقلق كدافع وبين النشاط الإبداعي أو العقلي بوجه عام. فالقدر القليل من التوتر والقلق قد يؤدي إلى دافع ضعيف لهذا النشاط وكذلك القدر الكبير جدا منهما قد يكون مؤديا إلى تعطيل هذا النشاط وإعاقته بينما يكون القدر المتوسط من التوتر أو القلق هو الحد الأمثل الملائم لهذا النوع من النشاط وهذا هو جوهر العلاقة المنحنية.

وقد افترض الباحث هنا-بعد فشل الارتباط المستقيم-وجود نوع من

الارتباط المنحني على أساس أن قدرات الإبداع وبعض السمات المزاجية للشخصية ترتبط مع بعضها ارتباطا طرديا حتى حد معين من توفر هذه السمات وبعد هذا الحد قد لا ترتبط هذه القدرات بالسمات أو ترتبط بها ارتباطا عكسيا. ولهذا اختار الباحث أن تحسب نسبة الارتباط(*) من خلال انحدار قيم مقاييس القدرات الإبداعية على مقاييس السمات المزاجية مفترضا أن السمات المزاجية يمكن النظر إليها، كمناخ نفسي قد يساعد على الأداء الإبداعي أو يعوق هذا الأداء. وقد اتضح من النتائج أن الارتباط المنحني يمثل الطابع السائد في العلاقات بين كل من مقاييس القدرات الإبداعية ومقاييس السمات المزاجية للشخصية إذ تبين أن كل نسب الارتباط تقريبا (167 من بين 168 نسبة)، كانت ذات دلالة إحصائية قوية. وفي هذا تأكيد للفرض الأساسي الذي حاول الباحث التحقق منه والذي كان يتوقع بمقتضاه ارتباط معظم السمات المزاجية (التي تنتمي إلى الأبعاد الآتية: تحمل الغموض-عدم تحمل الغموض، الاتزان الوجداني-العصابية، الانبساط-الانطواء) بالقدرات الإبداعية المتمثلة في الطلاقة والمرونة والأصالة ارتباطا منحنيا. وإذا كانت السمات المزاجية تمثل نوعا من دوافع السلوك، فان الارتباط المنحني الذي يسود العلاقة بين السمات المزاجية والقدرات الإبداعية يوحي بأن الدافع الضعيف يكون مصحوبا بقليل من الإبداع لان قوة الدفع عندئذ لا تكفي لتعبئة قدرات الشخص كما أن شدة الدافع وقوته الفائقة تكون أيضا مصحوبة عندئذ بقليل من الإبداع لأنها تشتت طاقات الإبداع أو لأنها تؤثر في هذه الحالة بالكف لا بالتنشيط، ولا بد أن يكون هناك مستوى أمثل للدافع تنشط عنده قدرات الإبداع ويتمثل في القدر المتوسط من السمات التي يمكن أن تيسر وتنشط الأداء الإبداعي.

وهذا اللون السائد في العلاقة المنحنية بين هذين النوعين من المتغيرات يحتاج لكي يمكن إلقاء الضوء عليه إلى القيام بنوع من التحليل الإحصائي يطلق عليه «تحليل المتغيرات المعدلة» ويتم فيه التحكم في ظروف الارتباط المستقيم بين كل من مقاييس القدرات الإبداعية والسمات المزاجية للشخصية

(*) نسبة الارتباط يمكن أن تحسب من خلال نوعين من الانحدار Regression انحدار قيم مقاييس القدرات الإبداعية على مقاييس السمات أو انحدار قيم مقاييس السمات على مقاييس القدرات الإبداعية وليس من الضروري كما في حالة معامل الارتباط المستقيم - أن ينتج عن النوعين نفس النتيجة.

في المناطق والمستويات المختلفة من درجات كل سمة من السمات المزاجية.

أوضحت نتائج هذا التحليل أن، سمات الصحة النفسية بمستوياتها ودرجاتها المختلفة ترتبط ارتباطا موجبا بالقدرات الإبداعية، أي أن الصحة النفسية تكون مصحوبة بازدهار القدرات الإبداعية سواء كان المناخ النفسي المحيط يتسم بالصحة النفسية أو بالتوتر النفسي والعصابية. كذلك أوضحت هذه النتائج أن التوتر النفسي والعصابية يرتبطان ارتباطا سالبا بالقدرات الإبداعية في أنواع المناخ النفسي المختلفة نوعا ومقدارا، أي أن سمات التوتر النفسي والعصابية تكون مصحوبة بانطماس معالم الإبداع سواء كان المناخ النفسي المحيط يتسم بالصحة النفسية أو بالتوتر النفسي والعصابية.

وفي هذه النتائج تفسير للتعارض الظاهري في سمات المبدعين اللين أسفرت عنه البحوث السابقة وبدا عند كثير من علماء النفس كما لو كان نوعا من الألغاز. حيث كان المبدعون يتميزون بخصائص متعارضة في نفس الوقت، مثل تميزهم عن غير المبدعين من الأشخاص المماثلين لهم في السن والجنس والتعليم والمهنة، ببعض خصائص الصحة النفسية، في نفس الوقت الذي يتميزون فيه عنهم ببعض مظاهر الاضطراب النفسي. التفسير هنا يكمن في أن قدرا من «التوتر النفسي» لازما للأداء الإبداعي، على أن يكون هذا التوتر مصحوبا بمناخ نفسي متميز بخصائص الصحة النفسية (أي توفر قدر كبير من السمات كالثقة بالنفس أو قوة الأنا، والاكتفاء الذاتي وتقبل الذات) وإلا أدى هذا التوتر إلى تشتيت التفكير الإبداعي.

وكما أن الانخفاض الشديد في مستوى التوتر النفسي لا يمكن الأشخاص من مواصلة الاهتمام والسعي الدائب عن حل إبداعي ملائم، فان الارتفاع الشديد لمقدار التوتر النفسي لديهم يبدد طاقتهم ولا يمكنهم من التركيز ومواصلة الجهد، مما يدفعهم إلى إغلاق سريع مبتسر للموقت تخلصا من هذا التوتر الشديد.

وبهذا يمكن القول إن نتائج هذا البحث أمكنها أن تكشف عن سبب وجود خصائص الصحة النفسية جنبا إلى جنب مع مظاهر الاضطراب النفسي لدى الأفراد المبدعين كما أمكنها الكشف عن ظروف «خصوبة» هذا الالتقاء من وجهة نظر الأداء الإبداعي وظروف هدم ملائمة.

مراجع وهوامش

1- Allport, G., Personality, New York, Holt, 1937.

2- وصل كاتل باستخدام التحليل العاملي إلى التمييز بين نوعين من السمات هما:

السمات الأولية أو الأصلية Primary or source traits

السمات الثانوية أو السطحية Secondary or surface traits

3- محمد عماد الدين إسماعيل: الشخصية والعلاج النفسي، النهضة المصرية، 1959، ص 50.

4- Guilford, J. P., Personality, New Yourk: McGraw-Hill, 1959, pp. 52-55.

5- مما يشير إلى إمكانية القيام بتنبؤات علمية دقيقة عن السلوك ما قامت به إسرائيل من الاعتماد على نتائج دراستها للشخصية العربية وسماتها في التخطيط لهجوم 5 يونيه 1967 الذي اعتمد على وجود فترة زمنية معينة بين رؤية جنود خطوط الدفاع الأولى لهجمات الطيران المنخفض وتبليغهم هذه الأخبار السيئة إلى قادتهم في الصباح الباكر، وهو فال سيء لا يحب أحدا أن يتحمل مسئوليته في بداية اليوم في الثقافة العربية عموما.

6- تعتمد الدعاوى النظرية للعلماء الذين ينادون بنوعية السمات Specifity على نظرية التعليم عند ثورنديك التي لا تتصور التعلم إلا في إطار الروابط بين المنبه والاستجابة على طريقة الاستجابة الشرطية ويدعم هذا الرأي بما يقرره ثورنديك بصدد مشكلة انتقال أثر التدريب حيث يرى أن أي انتقال لأثر التدريب Transfer of Training لا يرجع إلى أية ملكات عقلية واسعة (سمات عمومية) وإنما يرجع إلى اشتراك أوجه النشاط الأصلية التي حدث التدريب عليها، في عناصر متماثلة، وهذا ما يعرف عنده بنظرية العناصر المتماثلة. وقد عارض كثير من علماء النفس هذه النظرية التجزيئية إلى السلوك عند ثورنوريك (والسلوكين من بعده)، وعلى الأخص أصحاب النظرة الجشطلتية والمتأثرون بها كذلك عارض بعض علماء النفس الآخرين، وبالذات البورت، فكرة العناصر المتماثلة في انتقال أثر التدريب، على أساس غموض فكرة من ناحية ووجود التماثل المزعوم بينها من ناحية أخرى.

على أن الهجوم الأشهر على نظرية السمات والذي نادى برفضها تماما، قد جاء من جانب بحوث هارتشورن وماي Hartshorm and May التي اجرياها على الأطفال، وأثبتت نتائجها أن الأطفال الذين كانوا أمناء أو مثابرين أو متعاونين في أحد مواقف الاختبار، لم يكونوا كذلك في مواقف أخرى. وبالتالي فان الصفحات المزعومة (السمات) للأمانة أو المثابرة وغيرها، ليست إلا «مجموعات من العادات النوعية» وليست بسمات هامة، أي أنها قد تظهر في. موقف نوعي معين، وتختفي في موقف آخر، فليس لها صفة الديمومة أو الاتساق.

أنظر: حسن عيسى: الشخصية والتهجير، رسالة دكتوراه (غير منشورة) جامعة القاهرة 1975، ص 487-486.

7- وقد ناقش ايزنك الدعاوى المثارة ضد نظرية السمات بالتفصيل وفندها، لكي يقيم نظريته عن الأبعاد التي تعتمد في أساسها على السمات أنظر له

Eysenck, H. J., Structure of Human Personality, London, Routledge, 1960, PP. 11-12.

8- Eysenck, II.J. Dimentions of Personality, London: Rout., 1966. Soueif, M.I. Eysenck, H.J. and White, P.O.:A Joint factorial Study of the Guilford, Caltell and Eysenck Scales, In: Eysenck and Eysenck (Ed.). Personality Structure and measurement. Routledge and Kegan Paul, 1969. Ist ed.

9- Guilford, J.P., Merrifield, Christensen, P.R., and Frick, W.E.: The Relations of Creative Thinking Aptitudes to Non-Aptitudes Personality Traits, Psychol. Lab., No. 20, 1957.

10- McPheron, E.B.: Some comments about the industrial search laboratory "Climate" and the individual scientists. In: The third (1959)University of Utah research conference on the identification of creative scientific talent, C.W. Taylor, (E.d.), 1958. PP. 94-103.

11- Taylor, C.W. (Ed.), Creativity: Progress and Potential, New York, McGraw-Hill, 1964.

12- Gebhard, M.D., Changes in the Atractiveness of Activities: The effect of expectation preceeding preformance. Exp. Psychol., 1949, 39, 404-413.

قدم جبهارد أدلة تجريبية تدعم هذا الفرض، بإيجاد تغيرات أكبر في جالبية الأعمال حينما يكون التوقيع ودرجة النجاح في اتجاهات متضادة.

13- فيما يتعلق بفشل سمة المثابرة بالذات في الارتباط بالمرونة التكيفية، يتساءل جيلفورد عن إذا كانت عادات المثابرة عند الفرد حينها يوجه مجهوده نحو هدف ما، ذات علاقة بالمثابرة كما تتمثل في توجيه الفرد لتفكيره بين حل مشكلة ما. وهو يرى انه ليس هناك-فيما يبدو-علاقة جوهرية بين هذين الموقفين.

14- Chambers. J.A., Relating Personality and Biographical Factors to Scientific Personality, Mich., State University, (unpublished thesis).

15- Roe, A., A Psychological study of eminent psychologists and anthropologists and a comparison with biological and physical scientists, Psychol. Monogr., 1953, 67(2).

___, The making of a scientist, New York, Dodd, Mead, 1952.

16- Golann, S.E., Psychological Study of Creativity, Psychol, Bull., Vol. 60, 6, 1963, 548-565.

17- Ludington C. (Ed.): Creativity and Conformity: A problem for organization, Ann Arbor, Mich. Foudation for Research of Human Behavior , 1958.

18- المرجع السابق: Getzels, J.W. and Jackson, P.W., 1962.

19- Keirallah, S., The Telationship between Creativity and Intelligence, Achievement, Physical Growth, Certain Personality Traits and Reading Habits, Univ., Mich., Unpublished dessertation, P. 61.

20- C.W. Taylor (Ed.), 1964, ibid

21- عبد السلام عبد الغفار: العلاقة بين بعض عوامل الابتكار ويعض العوامل الغير عقلية، مجلة التربية الحديثة العدد الثالث فبراير سنة 1965، ص 193-200.

22- حسن أحمد حسن عيسى: التفكير الابتكاري وعلاقته ببعض سمات الشخصية دراسة عاملية. رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية التربية-جامعة عين شمس، يناير 1968.

23- عبد الحليم محمود السيد: الإبداع والشخصية، القاهرة، دار المعارف، 1971.

المصادر

1- حسن أحمد عيسى: التفكير الابتكاري وعلاقته ببعض سمات الشخصية، رسالة ماجيستير (غير منشورة) كلية التربية - جامعة عين شمس - القاهرة، يناير 1968.

2- حلمي المليجي: سيكولوجية الابتكار - القاهرة، دار المعارف، 1968.

3- شارلي شابلن: مذكرات شارلي شابلن - ترجمة صلاح حافظ، القاهرة - كتاب الهلال رقم 19.

4- عبد الحليم محمود السيد: الابداع والشخصية، القاهرة، دار المعارف، 1971.

5- عبد السلام عبد النغفار: «العلاقة بين بعض عوامل الابتكار وبعض العوامل الغير عقلية، القاهرة، مجلة التربية الحديثة، فبراير 1965، ص 193-200.

6- محمد عماد الدين اسماعيل: قياس الابداع الفني، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1959.

7- محمود محمد شاكر: المتنبي، الطبعة الثانية، السفر الاول، القاهرة 1972.

8- مصطفى سويف: الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، القاهرة، دار المعارف، 1959.

9- مصطفى سويف: العبقرية في الفن - القاهرة - الادارة العامة للثقافة، المكتبة الثقافية رقم 20، سبتمبر 1960.

10- مصري عبد الحميد حنورة: الاسس النفسية للابداع الفني في الرواية، (رسالة غير منشورة)- كلية الاداب، جامعة القاهرة, 1973.

11- مباديء علم النفس العام - القاهرة, دار المعارف، الطبعة الخامسة، 1966.

12. Arnheim, R: Picasso' Guernica, The Genesis of a Painting, London: Faber and Faber, 1962. (Quoted through: P 74-80, 1973 Hnoura, M)

13. Beres, D., "Communications in Psychoanalysis and in the Creative Process: A Parallel. J. Amer. Psychoanalysis Ass., 1957, 5, 408-432. In: Psychol. Abstracts, 1959, P. 862.

14. Bergson, H., L'energie spirituelle Paris: Alcan, 12 me ed., 1929, ch. VI: L'effort intellectuel, PP. 163-202.

أنظر الترجمة العربية: هنري برجسون، الاعمال الكاملة: الطاقة الروحية - ترجمة الدكتور سامي الدروبي - الهيئة المصرية العامة للتثليف والنشر، سنة 1971، ص 140-173.

15. Bergson, L'évolution Creative, Paris, Press Univers. de France 1934, PP. 164-165.

ترجمة الى العربية: د. محمد قاسم - دار الفكر العربي - القاهرة، 1960، ص 190-191.

16. Bergson, Les deux sources de la morale et de la religion, Press Univers. de France. 1948. (b) PP. 40-42.

أنظر الترجمة العربية: هنري برجسون، الاعمال الفلسفية الكاملة: منبعا للاخلاق والدين - ترجمة د. سامي الدروبي، د. عبدالله عبدالدايم الهيئة المصرية العامة للتثليف والنشر، سنة 1971، ص 5.

17. Binet, A.: Portrait psychologique d'un homme de Lettre Paris: Alcan, 1929. (Quoted through:

(م. سويف، 1959، ص 97-101).

18. Chambres, J.A., "Relating Personality and Biographical Factors to Scientific Personality, Psychol. Monogr. Michigan State University.
19. Cawley, M. (Ed.), Writers at Work, London: Mercury books, 1962.
20. Crutchfield, R.S., The Creative Process, Conference on the Creative Person, Berkeley, Univ.. of California, Institute of Personality Assessement. and Research' 1961, Ch. 6.
21. Freud, S., Leonardo Da Vinci, tr. by A.A. Brill, London: Regan Paul, 1932, P. 128 (Quoted through: (م. سويف، 1959، ص 75-84).
22. Freud, S., Totem and Tabo, (The Basic Writings of S. Freud, tr. & ed. by A.A. Brill, New York: The Modern Library, 1938, P. 877. (Quoted through: (م. سويف، 1959، ص 73).
23. Eysenck, H.J., Dimensions of Personality, London, Methuen, 1953.
24. Ghiselin, B., The Creative Process, New York: Mentor Books, 1955.
25. Golann, S.E., Psychological Study of Creativity, Psychol. Bull., Vol. 60, 69, 1963, PP. 548-565.
26. Guilford, J.P., "Creativity", Amer. Psychologist", 1950, 5, 444-454.
27. Guilford, J.P., et al.,: "A Factor Analytic Study of Creative thinking", In: Hypotheses and description of tests. Univ. of South. Calif. Psychol. Lab., Rep. No. 4, April, 1952.
28. Guilford, J.P., "A Revised Structure of the Intellect. Report from the Psychol. Lab. No. 19, Los Angeles Univ. of Sth. California, 1957.
29. Guilford, J.P., et al., "The Relation of Creative Thinking Aptitudes to Non-aptitude personality traits. Rep. No. 20, Los Angeles" Univ. of Sth Calif.; 1957. (C)
30. Guilford, J.P., Personality, New York, McGraw-Hill, 1959.
31. Harris, R.A., "Creativity in Marketing" in: Smith R. (ed.) Creativity, New York, Hastings House, 1959.
32. Hertska, A.F., et al., A Factor-Analytic Study of Evaluative Abilities", Educ. Psychol. Mesurment, 1954, 581-597.
33. Ismail, M.E. Analysing Artistic Aptitude of the Visual Artist, M.A. thesis, Univ. of Kentucky, 1951.
34. Jones, E., "Essay sin Applied Psychoanalysis, London; Regan. Paul, 1923, P. 66.
35. Ludington, C. (ED): Creativity and Conformity: A problem for organizations" in: Psychol. Abstracts, 1959, P. 879, No. 2129.
36. MacRinnon D.R., "The Nature and Nature of Creative Talent, "1962, 17, Amer. Psychologist, PP. 484-495.
37. Myden, W., "Interpretation and Evaluation of Certain Personality Characteristics involved in Creative Production". Percept. Motor skills, 9, 1959, 139-158.
38. Patrick, C. "Creative thought in Poets", Arch. Psychol., 1935, 26, 1—74. (Quoted through: Vinacke, 1974, PP. 356-357.

39. Patrick, C., ‘Creative thought in Artist”, J. Psychol., 1937, 4, 35—73. (Quoted through: Vinacke, 1974, 4, 35-73. PP. 356-357).

40. Patrick, C., “Scientific thought”, J. Psychol., (1938, 5, 55-83,) (Quoted through: Vinacke, 1974, PP. 356-357).

41. Patrick, C., ‘Whole and part Relationship in Creative thought.”, Amer. J.J. Psychol., January, 1941: 128-131. (Quoted through: P. 286, 1959: م. سويف)

42. Pine, F., and Holt, P.R., “Creativity and Primary Process, Pev. Psychol., Vol., B, 1962 PP. 504-505.

43. Ridely, M.R.: Reats’ Craftsmanship, Oxford: Clarendon Press, 1933. (Quoted through: م. سويف)

44. Stein, M.I., “The Creative Process”, paper presented at the Univ. of Chicago Business School, Mckinsey Seminar on creativity February 1-3, 1962.

45. Taylor, C. W. (Ed.): Creativity; Progress and Potential New York, McGraw-Hill, 1964.

46. Terman, L.M. (Ed.) Genetic Studies of Genius, California: Stanford Univ. Press, Vol., 1, 1925 a, Vol. 2, 1926, Vol., 3, 1930, Vol., 4, 1957 a, Vol. 5 1959.

47. Thomas Mann: The Genesis of a Novel Secker and warburg, London: 1961.

48. Vianacke, W.E., The Psychology of Thinking. New York, McGraw-Hill, 2nd. Edition, 1974, PP. 353-379.

49. Wallas, G., The Art of Thought, New York; Harcourt, Brace, 1926. (Quoted through: Vinacke, 1974, P. 356.

50. Wertheimer, M., Productive Thinking, Enlarged Edition, Edited by Michace Wertheimer Tavistock Publications and Social Science Paperbacks, 1968, PP. 213- 233.

51. Woodworth, R.S., “Psychology”. (4th ed.), New York Holt, 1940.

52. Woodworth, R.S. and Scholosbergy, H., Experimental Psychology (2 ed. ed.), New York, Holt, 1954. (Quoted through: 1959, P. 368. م. سويف)



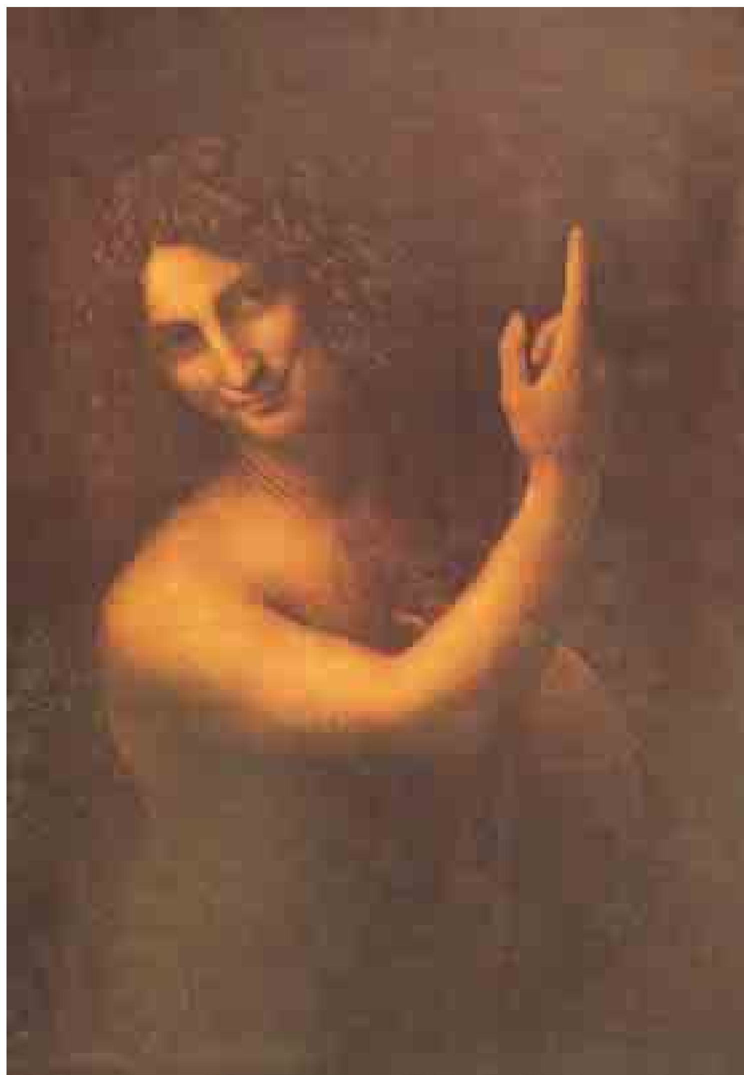
الموناليزا «الجيوكندا»



القديسة آن والعذراء والطفل



تفصيل من لوحة: القديسة آن والعذراء والطفل



يوحنا المعمدان

المؤلف في سطور:

د. حسن أحمد عيسى

* ولد في القاهرة في شهر مايو سنة 1935.

* حصل على ليسانس الآداب في علم النفس من كلية الآداب جامعة عين شمس عام 1959.

* نال درجة الماجستير في علم النفس بمرتبة الشرف الأولى من جامعة القاهرة.

* عمل مدرسا ثم أخصائيا نفسيا بوزارة الصناعة في جمهورية مصر العربية قبل أن يلتحق بسلك التدريس في كلية الآداب بجامعة القاهرة فرع الخرطوم.

* يعمل حاليا أستاذا لعلم النفس التربوي بمعهد التربية للمعلمين بالكويت ومنتدبا لتدريس علم النفس وطرق البحث العلمي بجامعة الكويت.

* له اهتمامات بدراسات الإبداع ودراسات الشخصية والقيم، وله عدة بحوث في هذه المجالات.

* اشترك كباحث في كثير من بحوث المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية في جمهورية مصر العربية.



المسرح في الوطن العربي

تأليف: د. علي الراعي